

BRIDGET RILEYN MUSTAVALKOISET MAALAUKSET

1961–1966



Helsingin yliopisto

Taiteiden tutkimuksen laitos

Taidehistorian oppiaine

Pro gradu -tutkielma

Tekijä: Helka Immonen-Lindberg

Ohjaaja: professori Ville Lukkarinen

20.4.2016



Tiedekunta/Osasto Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos/Institution– Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä/Författare – Author Helka Immonen-Lindberg			
Työn nimi / Arbetets titel – Title Bridget Rileyn mustavalkoiset maalaukset 1961–1966			
Oppiaine /Läroämne – Subject Taidehistoria			
Työn laji/Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika/Datum – Month and year 20.4.2016	Sivumäärä/ Sidoantal – Number of pages 82+7
<p>Tiivistelmä/Referat – Abstract</p> <p>Tutkielmani käsittelee taidemaalari Bridget Rileyn vuosina 1961–1966 maalattuja mustavalkoisia maalauksia. Tarkoitukseni on selvittää Rileyn mustavalkoisten maalausten lähtökohtia ja erilaisia vaikutteita, joiden pohjalta hän kehitti työskentelytapansa ja teostensa ilmaisukielen. Pääasiallinen mielenkiintoni kohdistuu taidemaalarin konkreettiseen työhön – maalausten suunnitteluun ja taiteilijan ajatuksiin teostensa taustalla. Pohjavireenä tutkielmassani on Rileyn oma puhe ja ajatukset työstään. Esittelen Rileyn työn taustojen lisäksi seitsemän mustavalkoista maalausta, joiden yhteydessä pyrin hahmottamaan hänen teemojaan ja teosten mahdollisia sisältöjä. Rinnastan teosten kuvailujen yhteydessä Rileyn maalauksia muiden saman aikakauden taiteilijoiden teoksiin, silloin kun merkitykselliseltä vaikuttavia yhteisiä piirteitä on havaittavissa.</p> <p>Bridget Riley syntyi Lontoossa 1931. Hän aloitti uransa 1960-luvun alkuvuosina Lontoossa ja nousi kansainväliseen maineeseen MoMAssa New Yorkissa vuonna 1965 järjestetyn ajankohtaista kineettistä ja op-taidetta esittelevän <i>The Responsive Eye</i> –näyttelyn yhteydessä.</p> <p>Riley on kertonut teoksistaan ja työskentelystään eri taidelehdissä ja näyttelyluetteloissa julkaistuissa kirjoituksissa ja haastatteluissa. 1960-luvulla taiteilijoiden omista teoksistaan puhuminen ja kirjoittaminen yleistyivät voimakkaasti. Selityksinä tähän ilmiöön on esitetty taiteen muuttumista abstraktimmaksi ja käsitteellisemmäksi. Erityisesti minimalistiset taideteokset suunniteltiin valmiiksi ennen niiden toteuttamista. Myös Riley suunnitteli maalauksensa yksityiskohtaisesti ennen niiden toteuttamista. Hän ei valmistanut maalauksiaan itse, vaan luovutti jo uransa varhaisista vaiheista lähtien teostensa toteuttamisen palkatuille avustajilleen. Rileylle havainto on ensisijainen työväline, eivät maali ja kangas. Tämän ajattelutavan mukaisesti se, kuka maalauksen fyysisesti toteuttaa, ei ole olennaista.</p> <p>Riley on painottanut lapsuutensa luontokokemusten merkitystä taiteellisen työnsä taustalla. Luonnossa koettujen monipuolisten visuaalisten aistimusten, luonnon ilmiöiden ja näkymien katsomisesta tuli Rileylle läpi elämän kantava elähdyttävä ja voimia antava kokemus. Aistimusten ja tunteiden esittäminen maalauksen keinoin muodostui Rileyn taiteellisen työn keskeiseksi tavoitteeksi. Hän kehitti maalaustensa kieltä perehtymällä mm. Seurat’n, futuristien ja toisen maailmasodan jälkeisten amerikkalaisten abstraktien maalareiden teoksiin. Olennainen tavoite Rileyn taiteellisessa etsinnässä oli perinteisestä poikkeavan, uudenlaisen maalauksen kielen kehittäminen ja sen avaamat ilmaisumahdollisuudet.</p> <p>Riley aloitti taiteellisen uransa 1960-luvun alussa amerikkalaisten esikuvien mukaisilla kokonaan mustilla maalauksilla. Hän löysi oman ilmaisukielensä, epävakaiden tilojen ja visuaalisten aistimusten ja tapahtumien kuvaamisen mustan ja valkoisen synnyttämän voimakkaan kontrastin avulla. Rileyn teokset erosivat lähtökohdiltaan samantyyppisiä sommittelun elementtejä käyttävän Victor Vasarelyn teoksista. Vasarelyn tavoitteena oli luoda universaali, kaikkia ihmisiä yhdistävä taiteen kieli. Rileyn tavoite työssään oli intiimimpi, hän pyrki yhdistämään henkilökohtaiset tunteensa ja kokemuksensa teostensa elementteihin.</p> <p><i>The Responsive Eye</i> -näyttelystä muodostui ristiriitainen kulminaatiopiste Rileyn uralle ja hänen taiteelliselle työelleen. Rileyn maalaukset saivat paljon huomiota New Yorkissa. Hänen samaan aikaan <i>The Responsive Eye</i> -näyttelyn kanssa New Yorkissa avautuneen yksityisnäyttelynsä teokset myytiin loppuun jo ennen avajaisia. Toisaalta Rileyn teoksia arvosteltiin kritiikeissä negatiiviseen sävyyn ja eräs hänen maalauksensa plagioitiin painokankaaksi. Riley sanoutui jyrkästi irti teostensa kaupallisesta käytöstä ja koetti saada oikeutta myös oikeusteite. New Yorkin tapahtumat saivat aikaan sen, että Riley muutti teostensa jyrkkään kontrastiin perustuvaa ilmaisukieltä hienovaraisemmaksi. Hän ryhtyi käyttämään maalauksissaan erisävyisiä harmaita värejä vuodesta 1965 lähtien ja siirtyi kokonaan värillisiin maalauksiin vuodesta 1967 lähtien.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Bridget Riley – maalaustaide – op-taide – 1960-luku – <i>The Responsive Eye</i> -näyttely			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston keskustakampuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Bridget Rileyn mustavalkoiset maalaukset 1961–1966

Sisällysluettelo	1
1. Johdanto	3
1.1. Tutkimuskohteen määrittely	4
1.2. Tutkielman taustaa	6
1.3. Lähdeaineisto	7
1.3.1. Bridget Rileyn kirjoitukset ja haastattelut	7
1.3.2. Taiteilijat omien teostensa tulkitsijoina	10
1.4. Lähdekirjallisuus	11
1.5. Naistaiteilija	13
2. Bridget Rileyn tie taiteilijaksi	15
2.1. Lapsuus ja nuoruus	15
2.2. Opinnot	17
2.3. Opintojen jälkeinen etsikkoaika	19
3. 1950-luvun vaikutteita	20
3.1. Amerikkalaisten taiteilijoiden näyttelyt Lontoossa	21
3.2. Jackson Pollock	21
3.3. <i>Situation</i> -ryhmä	24
4. Italian matka	25
4.1. Ensimmäiset vuodet taiteilijana	27
4.2. Uran käynnistyminen	32
5. Bridget Rileyn työskentelyn lähtökohtia	33
5.1. Minimalististen maalareiden periaatteita	33
5.2. Bridget Rileyn työskentelymetodi	35
5.2.1. Rajoitukset maalausten suunnittelun lähtökohtina	37
6. <i>The Responsive Eye</i> -näyttely 1965	38
7. Bridget Rileyn mustavalkoiset maalaukset	44
7.1. Bridget Rileyn mustavalkoisten maalausten taustaa	44
7.2. Bridget Rileyn seitsemän mustavalkoista maalausta	45
7.3. Siirtyminen harmaisiin sävyihin	61

8.	Bridget Rileyn mustavalkoisten maalausten elementtejä	62
8.1.	Maalausten sommittelu	63
8.2.	Maalausten tila	66
8.3.	Maalausten kokeminen	69
8.4.	Maalausten merkityksiä	70
8.5.	Bridget Rileyn maalaukset ja happeningit	73
9.	Op-taide	75
9.1.	Victor Vasarely	75
9.2.	Op-taide 1960-luvulla	77
9.2.1.	Op-taiteen nimitys	77
9.2.2.	Op-taiteen sisältöjä	78
10.	Loppupäätelmiä	80
	LÄHDELUETTELO	83
	SÄHKÖISETLÄHTEET	83
	PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	83

1. Johdanto

Kiinnitin Bridget Rileyyn ensimmäisen kerran huomiota vuosia sitten nähdessäni kuvia hänen maalauksistaan Edvard Lucie-Smithin kirjassa *Taide tänään*¹. Rileyyn maalaukset tekivät minuun vaikutuksen energiallaan ja intensiivisyydellään. Teosten lisäksi se, että teosten tekijä oli nainen, yksi harvoista oman aikakautensa kansainvälisesti tunnetuista naismaalareista, painoi Bridget Rileyyn nimen ja maalaukset pysyvästi mieleeni. Joitakin vuosia myöhemmin käteeni osui kirja-alennusmyynnissä Bridget Rileyyn haastatteluista ja omista kirjoituksista koostuva kirja *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965–1999*². Ostin kirjan ja tutustuttuani siihen kiinnostuin Rileystä ja hänen taiteestaan enemmän. Kirjoituksissa minua viehätti se, miten Riley kertoi oman työskentelynsä lisäksi häneen vaikuttaneista taiteilijoista, sekä hänen syvä kiinnostuksena taiteen historiaa kohtaan.

Pro gradu -tutkielman aihetta suunnitellessani ajattelin, että olisi mielenkiintoista käsitellä tutkielmassa taideteosten lisäksi myös taiteilijan tai taiteilijoiden omia ajatuksia taiteensa taustalla. Taiteilijan omiin kertomuksiin ja näkemyksiin perustuva tapa lähestyä taidetta on kiehtonut minua pitkään, luettuani Dora Vallier'n teoksen *Taiteen sisäkuvia*. Teos perustuu vuosien 1954–1960 välillä ranskalaisessa *Cahiers d'Art* -lehdessä julkaistuihin taiteilijoiden haastatteluihin. Vallier kirjoittaa teoksensa esipuheessa: ”Tänä ajankohtana, jolloin Sartre oli hallitseva hahmo, todistajan lausunnot olivat suuressa huudossa. Toisen henkilön totuus kiehtoi”.³ Vallier'n teoksen takakannessa sanotaan, että [-ne-] ”tuovat esiin toisen puolen taidehistoriaa, sen joka olisi kirjoitettu yksikön ensimmäisessä persoonassa”. Tekstissä todetaan myös, että Vallier'n haastatteluissa Braque selittää paremmin kuin kukaan mitä kubismi on ja että Fernand Léger täsmentää mikä erottaa hänet kubismista.⁴

¹ Lucie-Smith 1977, 302–304.

² Kudielka 1999.

³ Vallier 1984, 9.

⁴ Vallier 1984, takakansi.

Robert Kudielka kirjoittaa samassa hengessä *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965–1999* -kirjan johdannossa, että jotkut taiteilijoiden kirjoitukset, kuten Delacroix'n päiväkirjat, ”*Journals*” tai Van Goghin kirjeet veljelleen⁵ ovat osoittautuneet ensiarvoisen tärkeiksi lähteiksi, ei ainoastaan niiden kirjoittajien työstä ja teoksista, vaan taiteen ymmärtämisestä yleisemminkin.⁶

Koska olin jo tutustunut jonkin verran Bridget Rileyn ajatuksiin, tuntui luontevalle valita hänet tutkielmani aiheeksi. Lähtökohtani Rileyn taiteellista työtä käsitellessä ovat hänen omat ajatuksensa ja kirjoituksensa taiteensa taustoista.

1.1. Tutkimuskohteen määrittely

Tässä tutkielmassa kiinnostukseni kohdistuu Bridget Rileyn vuosina 1961–1966 maalattuihin mustavalkoisiin maalauksiin. Pyrin selvittämään Rileyn kirjoitusten ja haastatteluiden avulla niitä ajatuksia, periaatteita ja vaikutteita, joiden pohjalta hän toteutti teoksensa.⁷ Olen halunnut ymmärtää taiteilijan työtä sisältä päin ja nähdä hänen työnsä keskeiset tavoitteet ja pyrkimykset.

Rileyn mustavalkoiset maalaukset ajoittuvat hänen uransa alkuvaiheeseen – ajanjaksoon, jolloin Riley löysi maalauksiinsa oman visuaalisen ilmaisukielensä opintojen jälkeisen epävarmuuden ja etsintävaiheen jälkeen. Ajanjakson loppupuolelle sijoittuu merkittävä ajankohtaisia optiseen havaintoon perustuvia teoksia esittelevä *The Responsive Eye* -näyttely New Yorkin Museum of Modern Art’issa vuonna 1965. Riley osallistui näyttelyyn kahdella teoksella. Näyttely sai paljon huomiota ja teki Rileyn kansainvälisesti tunnetuksi. *The Responsive Eye* -näyttelyn saama massiivinen julkisuus positiivisine ja negatiivisine seurauksineen vaikutti Rileyn ja hänen työskentelynsä monella tasolla. Vuodesta 1965 lähtien Rileyn musta-

⁵ Irving Stonen toimittama englanninkielinen alkuteos *Dear Theo. The Autobiography of Vincent van Gogh* ilmestyi 1937. Stone (Toim.) 1981.

⁶ Kudielka 1999, 13. Suomessa esim. Juhana Blomstedt on kirjoituksissaan, kirjeissään ja päiväkirjamerkinnöissään eritellyt syvällisesti oman työskentelynsä lähtökohtia, antaen näin vihjeitä taiteensa tarkasteluun. Blomstedtin kirjoitukset ovat olleet pohjana myös hänen taiteestaan tehtyihin tulkintoihin. Valjakka (Toim.) 2007, 11.

⁷ Rileyn kirjoitukset, hänestä tehdyt haastattelut ja keskustelut on julkaistu useissa taidelehdissä ja näyttelyluetteloissa. Kudielka 1999, 13–17, 135–138, 217–218.

valkoisten teosten jyrkkä värikontrasti murtui vähitellen harmaiden sävyjen tieltä. Lyhyeksi jääneen harmaan kauden jälkeen hän siirtyi käyttämään värejä vuodesta 1967 lähtien. Bridget Riley on jatkanut aktiivista työskentelyä ja näyttelyihin osallistumista vielä 2000-luvulla.⁸

Rileyn taiteesta ja hänen mustavalkoisista maalauksistaan on ilmestynyt paljon tutkimuksia. En pyri esittämään uusia tulkintoja Rileyn taiteesta, työstä tai teoksista. Mielenkiintoni kohdistuu taiteilijan ajatuksiin ja konkreettiseen työhön teostensa takana. Koetan avata Rileyn teosten suunnitteluprosessia sekä osoittaa mahdollisia yhtymäkohtia Rileyn teosten ja muun samanaikaisen abstraktin taiteen ilmiöiden välillä. Pysin löytämään vastauksia seuraaviin kysymyksiin: Millaiset erilaiset vaikutteet heijastuvat Rileyn vuosien 1961–1966 mustavalkoisissa maalauksissa? Mitä ajatuksia ja periaatteita hän omaksui teostensa syntyajankohdan, 1960-luvun ensimmäisten vuosien taiteesta? Mitkä olivat Rileyn keskeiset pyrkimykset taiteellisessa työssään?

Olen perehtynyt aihepiiriin katsomalla ja tutkimalla Rileyn maalauksia paitsi kirjojen välityksellä myös eri puolilla Eurooppaa taidemuseoissa ja -gallerioissa. Rileyn teokset ovat vaikuttavia – niiden lumo ja vaikutus perustuu katsojan havaintokykyyn ja läsnäoloon teoksen edessä. Se, mitä hän on halunnut maalauksillaan ilmaista, ei avaudu helposti ilman taustatietoja. Nähdäkseni selvemmin Rileyn teosten ominaislaadua ja ymmärtääkseni sitä viitekehystä ja vaikutteiden virtaa, missä hän 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa työskenteli, olen perehtynyt ajankohdan abstraktin maalaustaiteen virtauksiin Euroopassa ja Yhdysvalloissa.

Timo Valjakka kirjoitti Lontoon *Tate* -museossa 2003 ollutta Bridget Rileyn retrospektiivista näyttelyä arvioivassa artikkelissaan *Helsingin Sanomissa*, että ”hän lienee ainoa lyhytkestoisen op-liikkeen edustaja, joka on sittemmin kyennyt uusiutumaan ja kehittämään taidettaan sen alkuperäisistä lähtökohdistaan [!] tinkimättä”.⁹

Rileyn maalauksiin liittyvät olennaisesti 1900-luvun ensimmäisen puoliskon taiteen kehityksen lisäksi havaintoon ja näkemisen fysiologiaan liittyvät

⁸ Kudielka 1999, 224; Studievic 2008, 313–318.

⁹ Tekstissä on kirjoitusvirhe. Valjakka HS 29.6.2003.

tutkimukset ja teoriat. Jätän nämä teoriat käsittelyni ulkopuolelle ja keskitän päähuomioni Rileyn työskentelytapaan ja hänen teoksiinsa oman aikakautensa maalaustaiteena. Tarkastelen tutkielmassani Rileyn työn taustojen lisäksi seitsemää hänen mustavalkoista maalaustaan, niiden elementtejä, sommittelua ja mahdollisia sisältöjä.

Rileyn teosten merkitykset ja sisältö sekä teosten synnyttämät mielikuvat syntyvät osittain Rileyn oman puheen ja kirjoitusten välityksellä. Maalaustensa sanallisesta selittämisestä huolimatta Riley on kertonut toivovansa niiden tekävän vaikutuksen omilla ehdoillaan. Teosten tulisi vangita katsoja paljastamalla sisältöään vaivihkaa, vihjeillä, joita on mahdollista kokea vain näköaistin avulla.¹⁰

1.2. Tutkielman taustaa

Käsittelen johdantoluvuissa Bridget Rileyn henkilökohtaista elämää – lapsuutta, opiskeluaikaa ja opintojen jälkeistä taiteellista etsintävaihetta. Rileyn taiteen pohjavirta muovautui jo lapsuudessa luonnonkokemusten edessä. Näiden vaiheiden kokemukset loivat perustan Rileyn taiteellisille näkemyksille ja tavoitteille.¹¹

Riley asui, opiskeli ja työskenteli pääosin Lontoossa. 1950- ja 1960-lukujen vaihde, jolloin Riley aloitti uransa, oli monessa mielessä murrosaikaa sodanjälkeisen niukkuuden väistyessä ja vaihtuessa henkisen ja aineellisen elämän runsaudeksi. Tieteen ja teknologian kehitys ja saavutukset muuttivat ihmisten jokapäiväistä elämää, ajattelua ja kulutustottumuksia. Tämä elämäntapojen ja yhteiskunnan murros heijastui myös taiteessa vanhojen konventioiden murtumisena sekä uudenlaisten taiteen käsittelytapojen ilmaantumisenä ja esiin työntymisenä. Taiteen ala laajeni ja levittyäytyi tuona aikakautena taiteilijoiden ateljeista ja taidegallerioista ympäröivään yhteiskuntaan, kaduille, lehtiin, muotiin ja kodinsisustukseen.¹² Taide kaupallistui ja menestyvät liike-yritykset ryhtyivät tukemaan nuorten taiteilijoiden näyttelyitä. 1960-luvun alkuvuosina Lontooseen perustettiin

¹⁰ Riley 1999 (1984), 34.

¹¹ Riley 1999 (1984), 30–33.

¹² Jackson 2004 (1998), 37–43, passim. 83–95; Hewison 1986, 48–50.

lukuisia uusia kaupallisia gallerioita.¹³ Taiteilijat ja valokuvaajat olivat merkittävässä asemassa siinä 1950-luvun lopulta lähtien alkaneessa kehityksessä, jossa sodanjälkeinen harmaa ja ankea Lontoo muotoutui siksi 1960-luvun urbaaniksi muodin, nuoriso- ja populaarikulttuurin keitaaksi, joka tunnetaan termillä *Swinging London*.¹⁴

1.3. Lähdeaineisto

Lähdeaineistoni koostuu Rileyn maalausten kuvien lisäksi pääasiassa kirjallisuudesta. Rileyn taiteen eri puolia on tulkittu ja tutkittu perusteellisesti hänen näyttelyidensä yhteydessä ilmestyneissä kuva- ja tekstiteoksissa.¹⁵ Rileyn omia kirjoituksia ja hänestä tehtyjä haastatteluja on julkaistu artikkelijä esseekokoelmina.¹⁶ Rileyn työn ydin, sisältö ja tavoitteet eivät avautuisi ilman hänen omaa puhettaan työnsä taustoista. Riley omaksui välineet toteuttaa taiteellisia tavoitteitaan useista eri aikakausien maalaustaiteen suuntauksista. Erityisesti Georges Seurat'n ja futuristien teoksiin perehtyminen muovasivat hänen taiteellisia käsityksiään uran alkuvaiheessa.¹⁷ Selvittääkseni Rileyn teosten ja 1960-luvun alkuvuosien abstraktin taiteen kosketuspintoja olen perehtynyt erityisesti op- ja kineettisen taiteen sekä minimalismin suunnitteluperiaatteisiin.

Olen tutkinut Rileyn opiskeluaikojen ja hänen mustavalkoisten maalaustensa syntyvuosien, 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alkuvuosien abstraktin taiteen kehitystä ajankohdan taiteen yleisesitysten pohjalta. Paitsi eurooppalaisen kineettisen ja op-taiteen kehitys myös Yhdysvaltojen toisen maailmasodan jälkeinen abstrakti maalaustaide vaikuttaa Rileyn mustavalkoisten teosten taustalla.¹⁸

1.3.1. Bridget Rileyn kirjoitukset ja haastattelut

Bridget Riley on kertonut teoksistaan ja työskentelystään poikkeuksellisen paljon. Hän on ilmaissut ajatuksiaan kirjoituksissaan ja hänestä on julkaistu

¹³ Hewison 1986, 52–54.

¹⁴ Jackson 2004 (1998), 37–43; Mellor 1993, 43–50; Hewison 1986, 76–77.

¹⁵ Cooke & Kelly 2001; Studievic 2008.

¹⁶ Kudielka 2003 (1995); Kudielka 1999.

¹⁷ De Sausmarez 1970, 26–27.

¹⁸ De Sausmarez 1999 (1967) 62.

useita haastatteluja ja keskusteluja, jotka valottavat eri puolia hänen ajattelustaan ja taiteellisesta työskentelystään.¹⁹ Riley kertoo haastatteluissa ja kirjoituksissaan yksityiskohtaisesti, esimerkkien avulla teoksistaan ja työstään. Hänen mukaansa taiteilija ei voi esitellä töitään olettaen, että taideyleisö ymmärtää ne välittömästi – taidemaailman moninaisuus ja erilaiset käsitykset taiteesta ovat lisänneet mahdollisuuksia tulla väärin ymmärretyksi. Riley kokee sen tähden tärkeäksi taiteilijoiden oman puheen työstään ja teoksistaan.²⁰ Lucy R. Lippard toteaa samassa hengessä kirjoittaessaan Ison-Britannian 1960-luvun alun pop-taiteesta, että tietoisuus erilaisten tulkintojen moniselitteisyydestä on hämärtänyt aikaisemman taiteilijan ja yleisön välisen välittömän kommunikaation. Sekä abstraktit että esittävät kuvat ovat yhtälailla alttiita erilaisille tulkinnoille. Lippard toteaa, että vaikka taiteilija ei voi kontrolloida teostensa tulkintaa, olisi tärkeää saada katsoja ymmärtämään taiteilijan ajatukset teostensa taustalla.²¹

Robert Kudielka kirjoittaa toimittamansa teoksen *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings* johdannossa, että puhuessaan menneiden aikojen taiteilijoiden teoksista Riley etsii eri aikojen taiteesta kehityskertomuksen sijaan vastaavuuksia ja yhdenmukaisuuksia. Kudielkan mukaan Rileyn tyyli ei ole julistava; hän pyrkii selittämään ja tekemään ymmärrettäviksi omia ja muiden taiteilijoiden teoksia tietoisena taiteen sosiaalisista rajoitteista.²²

Riley on ilmaissut kirjoituksissaan oman täsmällisen käsityksensä ja mielipiteensä ajankohtaisista, työhönsä tavalla tai toisella liittyvistä aiheista. Eräs tällainen aikanaan polemiikkia herättänyt aihe oli havaintoprosesseilla tehtyjen tieteellisten tutkimusten soveltaminen maalaustaiteeseen. Rileyn teoksia arvosteltiin erityisesti New Yorkin MoMAN *The Responsive Eye* -näyttelyn yhteydessä amerikkalaisissa taidelehdissä ja taidekriitikeissä tieteellisten tutkimusten visuaalisina sovelluksina.²³ Myös englantilainen taidehistorioitsija ja -taideopettaja Norbert Lynton esittää teoksessaan *The Story of Modern Art*, että Riley alkoi soveltaa vuodesta 1960 lähtien

¹⁹ Rileyn omat kirjoitukset ja haastattelut on julkaistu eri taidelehdissä ja näyttelyluetteloissa. Kudielka 1999, 13–17, 135–138, 217–218.

²⁰ Riley 1999, 11.

²¹ Lippard 1988 (1966), 52–53.

²² Kudielka 1999, 13.

²³ Diederichsen 2006, 68; Follin 2004, 38–40.

tiedemiesten havaintoprosesseista tekemien tutkimusten tuloksina syntyneitä kaavioita mustavalkoisissa maalauksissaan. Lynton kuitenkin jatkaa, että optinen ärsyke itsessään ei ollut koskaan Rileyn tavoite. Hän viittaa Rileyn maalausten luonnon kokemiseen perustuviin lähtökohtiin ja toteaa, että Rileyn maalausten vaikutus on pikemminkin lyyrinen kuin tieteellinen.²⁴

Richard L. Gregory toteaa samassa hengessä Bridget Rileyn ja Victor Vasarelyn teosten fysiologisten vaikutusten syitä pohtiessaan, ettei ole mitään syytä, minkä vuoksi erilaiset fysiologiset selitykset tai niiden puute vähentäisivät näiden maalausten visuaalista kiinnostavuutta.²⁵

Rileyn vastaus edellä mainitun kaltaisiin väitteisiin julkaistiin pian *The Responsive Eye* -näyttelyn jälkeen *Art News* -lehdessä otsikolla *Perception Is the Medium*.²⁶ Riley painotti kirjoituksessaan omakohtaiseen havaintoon ja kokeiluun perustuvaa työskentelyprosessiaan ja kielsi opiskelleensa tai soveltaneensa teoksissaan tieteellisiä tutkimuksia havainnosta ja näkemisestä. Riley otti kirjoituksessaan myös voimakkaasti kantaa taiteensa kaupallista käyttöä vastaan.²⁷

Op- ja kineettinen taidesuuntaus, joihin Rileyn 1960-luvun teokset liitettiin, käsitettiin usein yksipuolisesti silmän ärsytykseen ja liikkeen illuusioon keskittyviksi, näkemättä niissä muita ulottuvuuksia.²⁸ Riley pyrki kirjoituksellaan antamaan teoksilleen sisältöjä ja syvyyttä ohi pintapuolisen, pelkästään teoksen ulkoisiin piirteisiin keskittyvän tarkastelutavan. Hän on halunnut mitä ilmeisimmin oikaista teoksiinsa kohdistuneita virheellisiä kokemiaan käsityksiä, sekä tehdä teoksiaan ymmärrettäviksi taiteen tuntijoille ja suurelle yleisölle.

Bridget Riley on teettänyt teoksensa avustajilla uransa alkuajoista lähtien. Riley suunnittelee maalaukset yksityiskohtaisesti luonnosten avulla, jonka jälkeen hänen työhön kouluttamansa avustajat toteuttavat teokset Rileyn

²⁴ Lynton 1989 (1980), 301.

²⁵ Gregory 1971 (1970), 87–89.

²⁶ Riley 1999 (1965), 66–68, 135. Rileyn teksti julkaistiin *Art News* -lehden numerossa 64 lokakuussa 1965, sivuilla 32–33. Tämä kirjoitus oli Rileyn ensimmäinen työtään koskeva julkinen kannanotto. Kudielka 1999, 15.

²⁷ Riley 1999 (1965), 66–68; Follin 2004, 203.

²⁸ Gregory 1971 (1970), 87–89.

tarkkojen ohjeiden mukaan. Riley on todennut olevansa käytännössä maalaustensa ensimmäinen ja sitä kautta ikään kuin ulkopuolinen katsoja.²⁹ Liittykö hänen halunsa ja valmiutensa puhua töistään osaltaan myös siihen, että hän joutuu teoksiaan suunnitellessaan pohtimaan niitä paljon enemmän kuin spontaanimminkin, ilman tarkkaa ja yksityiskohtaista etukäteissuunnittelua työskentelevä maalari? Kun palkatut avustajat valmistavat teokset, jokaisen maalauksen on oltava loppuun saakka mietitty ja perusteltu. Puheellaan ja kirjoituksillaan Riley elävöittää maalaustensa pitkälle vietyä abstraktia sisältöä, mutta samalla hän myös määrittää itse teoksiaan ja pyrkii näin johdattelemaan katsojan kokemusta niistä.

1.3.2. Taiteilijat omien teostensa tulkitsijoina

Paul C. Vitz ja Arnold B. Glimcher ovat todenneet, että eräs modernistisen maalauksen olennainen piirre on ollut sen aikaansaama valtava määrä teoreettista sanallista tulkintaa. He esittävät taiteilijoiden omasta taiteestaan ja teoksistaan kirjoittamiseen viitaten, että vähitellen perinteinen taiteilijan ja kriitikon roolien erottelu on tullut niin epäselväksi, että esim. Ad Reinhardt ja Robert Motherwell voisivat kuulua molempiin lajeihin. Vitz ja Glimcher pohtivat mistä tämä laajamittainen verbaalinen tulkinta ja teorian tarve siinä, mikä ennen oli ensisijaisesti visuaalista kokemusta, voisi johtua. He viittaavat modernistisen taiteilijan muuttumiseen havainnointia ja näkökykyä käsittelevän visuaalisen tieteen tapaan havainnon tutkijaksi. Tieteelliset kokeet eivät selitä itseään edes niille, jotka niitä todistavat – tiede vaatii ilmauksen tuloksistaan teoreettisessa ja nimenomaan verbaalisessa muodossa. Vitzin ja Glimcherin mukaan modernistiset taideteokset, esittäessään omalla tavallaan tutkimuksia visuaalista ilmiöistä, ovat vaatineet yhtä lailla teoreettiset selitykset.³⁰

Minimalismia tutkineen Frances Colpittin mukaan taiteilijoiden 1960-luvulla yleistynyttä omista ideoistaan ja työstään kirjoittamista on selitetty myös taiteilijoiden kohonneella koulutuksen tasolla. Colpitt jatkaa, että on esitetty ensisijaisesti käsitteellisellä tasolla koettavien teosten vaativan ymmärretyiksi

²⁹ Cooke 2008, 139–140.

³⁰ Vitz & Glimcher 1984, 248. Frances Follin on viitannut vaikutusvaltaisen yhdysvaltalaisen kriitikon Clement Greenbergin toteamukseen modernistisen taiteen ja modernin tieteen yhtäläisyyksistä, ja tämän yhtäläisyyden historiallisesta merkittävytydestä. Follin 2004, 21.

tullakseen verbaalisen selityksen, ja viitattu taidekriitikoiden kyvyttömyyteen käsitellä radikaaleja uudenlaisia teoksia. Taiteilijat omaksuivat tämän vuoksi aikaisemmin kriitikoille varatun roolin teostensa puolustajina. Kirjoittajat joutuivat 1960-luvun uudesta taiteesta kirjoittaessaan joko luomaan uuden sanaston tai määrittelemään uudelleen jo olemassa olevan terminologian. Frances Colpitt toteaa, että minimalistisessa taiteessa teoriat ovat olennaiset sekä taiteelliselle prosessille, että katsojan tai kriitikon tulkinnalle teoksesta.³¹ Huolimatta teostensa ja työskentelynsä yksityiskohtaisesta selittämisestä Bridget Riley painottaa teostensa välitöntä kokemista ja ymmärtämistä. Rileyn mukaan hänen työskentelyprosessinsa ja teostensa sommittelun sisältö ovat selkeästi nähtävissä teoksia tarkastelemalla.³²

1.4. Lähdekirjallisuus

Keskeisiä lähteitäni ovat Robert Kudielkan *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings* -teoksen lisäksi Rileyn näyttelyiden yhteydessä julkaistut hänen taidettaan käsittelevät, erillisistä artikkeleista koostuvat teokset. Kudielkan teoksessa julkaistut Rileyn kirjoitukset ja haastattelut ovat tärkeä lähde myös lähes kaikissa Rileyn teoksista kirjoitetuissa analyyseissa ja artikkeleissa.³³ Frances Follinin teos *Embodied Visions Bridget Riley. Op Art and the Sixties* käsittelee tutkimuskohteeni, Rileyn mustavalkoisen kauden ja 1960-luvun Ison-Britannian yhteiskunnallisia taustoja. Follin selittää ja havainnollistaa mm. Rileyn väitettä teostensa ja happeningien yhtäläisyyksistä ja käsittelee kriittisesti lehdistön tapaa esitellä Rileytä. Follin ei käsittele Rileyn maalauksia niinkään maalaustaiteen kannalta, vaan 1960-luvun brittiläisen yhteiskunnan erilaisten ilmiöiden, taidemaailman lisäksi median, tieteen ja sosiologian, jopa politiikan, heijastajina. Follin analysoi teoksessaan lehdistön suhtautumista Rileyn naistaiteilijana sekä Rileyn teosten vastaanottoa *The Responsive Eye* -näyttelyn yhteydessä. Follinin teos avaa osaltaan Rileyn taiteen sisältöjä ja merkityksiä liittämällä Rileyn maalaukset 1960-luvun alkuvuosien Ison-Britannian poliittisiin ja yhteiskunnallisiin tapahtumiin.³⁴

³¹ Colpitt 1993 (1990), 4-5; Stangos 1994 (1974), 9.

³² De Sausmarez 1970, 63.

³³ Kudielka 1999; Cooke & Kelly 200; Studievic 2008; Moorhouse 2003.

³⁴ Follin 2004.

Paul Moorhousen teos *Bridget Riley* ja Hélène Studievic'in toimittama *Riley Rétrospective. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris 12 juin –14 septembre 2008* on julkaistu Rileyn retrospektiivisten näyttelyiden yhteydessä vuosina 2003 ja 2008. Teokset kattavat teoskuvin ja perusteellisin, analyttisin kirjoituksin Rileyn uran kaaren ensimmäisistä 1950-luvun maalauksista 2000-luvulle asti. Artikkeleissa tulkitaan Rileyn taidetta hänen omiin teksteihinsä ja haastatteluihin perustuen.³⁵ Näiden teosten artikkelit ovat olleet tärkeä tausta tutkielmalleni. Yhdessä Rileyn omien tekstien kanssa ne avaavat Rileyn teosten lähtökohtia ja sisältöjä perinpohjaisesti.

Euroopassa ja Yhdysvalloissa järjestettiin 2000-luvun alkuvuosina useita op-taidetta esitteleviä näyttelyitä.³⁶ Bice Curigerin toimittama *The Expanded Eye Stalkin the Unseen*, Kunsthau Zürichissa 16.6. – 3.9.2006 olleen näyttelyn luettelo esittelee valolla ja erilaisilla materiaaleilla tehtyjä kokeiluja ja taideteoksia; maalauksia, elokuvia, videoita ja installaatioita 1940-luvulta tähän päivään.³⁷ Schirn Kunsthalleissa Frankfurtissa 17.2. – 20.5.2007 olleen *Op Art* -näyttelyn yhteydessä julkaistu katalogi käsittelee monipuolisesti op-taiteen kehitystä ja erilaisia ulottuvuuksia. Luettelossa on kattava kuva-aineisto 1950–1970-lukujen op- ja kineettisen taiteen teoksista.³⁸

George Rickeyn *Constructivism Origins and Evolution* ilmestyi ensimmäisen kerran 1967 melko pian New Yorkin MoMAN *The Responsive Eye* -näyttelyn jälkeen.³⁹ Näyttelyn kuraattori William J. Seitz kertoo näyttelyluettelon esipuheessa saaneensa tärkeää apua näyttelyä kootessaan Rickeyn tuolloin vielä keskeneräisen teoksen *Heirs of Constructivism* taiteilijoita koskevista tiedoista.⁴⁰ Rickeyn teoksen tekstiosuuksissa käsitellään perusteellisesti 1900-luvun konstruktivistisen maalaustaiteen perusteita ja tilan käsittelytapojen muutoksia. Teoksen laaja kuva-aineisto kertoo 1950- ja 1960-lukujen

³⁵ Moorhouse 2003; Studievic 2008.

³⁶ 'L'oeil moteur. Art optique et cinétique, 1950–1975', Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, 13 May–25 September 2005; 'Optic Nerve: Perceptual Art of the 1960s', Columbus Museum of Art (Ohio); *OP ART*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt, 17 February–20 May 2007. Montfort 2008, 23.

³⁷ Curiger 2006.

³⁸ Weinart & Hollein 2007.

³⁹ Rickey 1995 (1967).

⁴⁰ Seitz 1966 (1965), 3.

konstruktivistisen taiteen avoimesta ja kokeilevasta, optiseen havaintoon keskittyneestä hengestä.⁴¹

Edellä mainittujen teosten teksti- ja kuva-aineistot tarjoavat viitekehyksen Rileyn teoksille. Ne auttavat ymmärtämään erästä puolta siitä taiteellisesta ympäristöstä ja vaikutteiden virrasta, jossa Riley työskenteli 1960-luvulla. Bridget Riley ilmensi maalaustaiteen keinoin, maalin ja kankaan avulla samoja ideoita ja kysymyksen asetteluja, joita useat 1950- ja 1960-lukujen kineettiseen ja optiseen ilmaisuun keskittyneet taiteilijat toteuttivat teosten liikkuvilla osilla, valolla ja mitä erilaisimmilla materiaaleilla. Samat teemat ja kysymykset, joiden parissa Riley työskenteli 1960-luvun maalauksissaan, jakoivat useat saman aikakauden taiteilijat.⁴²

1.5. Naistaiteilija

Vuonna 1931 Lontoossa syntynyt Bridget Riley on yksi harvoista ikäpolvensa naisista, jotka mainitaan 1900-luvun jälkipuoliskon taidehistorian kirjoituksessa. Riley aloitti uransa 1960-luvun alussa abstraktin ekspressionismin ja minimalismin, leimallisesti maskuliinisiksi miellettyjen taidesuuntausten vaikutuspiirissä.⁴³

Bridget Riley oli paljon esillä julkisuudessa 1960-luvulla. Tapa, jolla häntä kuvattiin ja esiteltiin, oli osittain sidoksissa hänen sukupuoleensa. Hän vertautui nuorena naistaiteilijätähdenä 1960-luvun Ison-Britannian tunnetuimpiin muodin symboleihin, minihameen luojaan, muotisuunnittelija Mary Quantiin ja teinityttömäiseen mannekiiniin ja malliin Twiggyyn. Aikakauden taidetta ja kaupallisuutta yhdistävää ilmapiiriä kuvastaa osaltaan se, että Riley valittiin vuonna 1967 yhdessä Mary Quantin ja Twiggyyn kanssa eräässä maan johtavassa aikakauslehdessä yhdeksi Britannian kolmesta kuuluisimmasta naisesta.⁴⁴

⁴¹ Rickey 1995 (1967).

⁴² Stangos 1994 (1974), passim, erit. 160–254.

⁴³ Follin 2004, 199; Hopkins 2000, 146; Pasanen 2004, 120–122; Chadwick 1996, 320–328.

⁴⁴ Follin 2004, 202–204; Lehden nimeä ei mainita. Jackson 2004 (1998), 89. Myös Andrew Graham-Dixon yhdistää Rileyn Mary Quantiin ja Twiggyyn haastattellessaan Rileyä tämän uran alkuvaiheista. Graham-Dixon 2003 (1995), 80.

Riley esiintyi lehtikuvissa töidensä edessä hoikkana, nuorena ja kauniina, pukeutuneena yksinkertaisen tyylikkäisiin, teostensa värimaailman mukaisiin mustavalkoiseihin asuihin.⁴⁵ Frances Follin on kiinnittänyt huomiota siihen, miten 1960-luvun puolivälissä erityisesti USA:n lehdistössä oli tullut tavaksi kuvata naistaiteilijoita töidensä kanssa – ei työskentelemässä, vaan esiintymässä teostensa edessä samaan tapaan kuin muotilehtien mallit. Tämä tapa kuvata naistaiteilijoita poikkesi miestaiteilijoiden kuvaamisesta. Heidät esiteltiin ja kuvattiin aktiivisina toimijoina, työskentelemässä teostensa yhteydessä.⁴⁶



Bridget Riley työhuoneessaan 1960-luvulla.

Huolimatta poseerauksesta teostensa yhteydessä Bridget Riley ei ole halunnut tulla käsitellyksi leimallisesti naistaiteilijana. Rileyn ohella mm. Georgia O'Keeffe koki 1970-luvun alkuvuosina Yhdysvalloissa ja Isossa-Britanniassa alkaneen naisten vapautusliikkeen myötä nousseen naistaiteilijoiden liikehdinnän vieraaksi itselleen. Nämä taiteilijat halusivat tulla esitellyksi ja käsitellyksi taiteilijoina ilman sukupuolen tuomaa leimaa. He eivät halunneet teoksiaan tai taiteilijuuttaan käytettävän materiaalina feministisille teorioille.⁴⁷ Samasta syystä Jackson Pollockin ja Willem de Kooningin taidemaalariavaimot Lee Krasner ja Elaine de Kooning päätyivät signeeraamaan teoksensa nimiensä

⁴⁵ Follin 2004, 211–213.

⁴⁶ Follin 2004, 208–212.

⁴⁷ Borzello 2000, 214–215; Henriques 1999 (1988), 21; Chadwick 1996, 328.

alkukirjaimilla, välttääkseen teostensa arvioinnin yksinomaan sukupuolen perusteella.⁴⁸

Riley otti kantaa aihepiiriin kirjoituksessaan *The Hermaphrodite* vuonna 1973. Hän koki naisten vapautusliikkeen ajatusten soveltamisen taiteilijoihin naiiviksi. Riley painotti kirjoituksessaan kaikissa yksilöissä olevan miehisiä ja naisellisia piirteitä. Hän vertasi taiteilijan työskentelyn tuloksena syntyvää taideteosta naisen ja miehen rakkaussuhteen hedelmänä syntyneeseen lapseen. Hän ei kieltänyt yhteiskunnan naistaiteilijoille asettamien rajoitusten merkitystä, mutta katsoi samantyyppisten fyysisten ja sosiaalisten esteiden hankaloittavan myös miestaiteilijoiden elämää ja työskentelyä.⁴⁹

Vaikka Rileyn sukupuolella on luonnollisesti ollut oma vaikutuksensa hänen työhönsä ja teostensa vastaanottoon, olen rajannut sukupuolen merkityksen ja sen käsittelyn Rileyn teosten yhteydessä tutkielmani ulkopuolelle.

2. Bridget Rileyn tie taiteilijaksi

Bridget Riley on painottanut lapsuutensa luontokokemusten merkitystä taiteensa taustalla. Rileyn koulunkäynti oli sota-ajan poikkeuksellisissa oloissa hajanaista ja puutteellista. Säännöllisen koulunkäynnin puuttuessa luonnossa liikkuminen ja ympäristön tarkkailu olivat tärkeä osa Rileyn ja hänen perheensä päivittäistä elämää. Ulkoisesti vaatimattomissa, epävarmoissa oloissa erilaisten asioiden katsomisesta tuli Rileylle luonnollinen, monipuolisia visuaalisia elämyksiä synnyttävä tapa kokea ja hahmottaa ympäristöä ja maailmaa.⁵⁰

2.1. Lapsuus ja nuoruus

Bridget Riley syntyi vuonna 1931 Lontoossa Englannissa.⁵¹ Hän vietti toisen maailmansodan vuodet, ikävuotensa 8 ja 14 välillä äitinsä, sisarensa ja tätinsä kanssa Cornwallissa lähellä Padstow'ta vaatimattomissa oloissa pienessä mökissä. Perheen isä joutui japanilaisten sotavangiksi palvellessaan

⁴⁸ Chadwick 1996, 328.

⁴⁹ Riley 1999 (1973), 39.

⁵⁰ Henriques 1999 (1988), 21–22, 30–32.

⁵¹ Kudielka 1999, 223.

Kuninkaallisessa tykistössä rintamalla. Riley on kertonut, että he saivat tältä kolmen vuoden aikana ainoastaan kolme postikorttia. Aikakauden epävarmuudesta ja aineellisesta niukkuudesta huolimatta Riley on kuvaillut Cornwallissa viettämänsä aikaa ainutlaatuiseksi ja ihmeelliseksi. Isän pitkä poissaolo perheen arjesta vaikutti osaltaan siihen, että äidillä oli suuri merkitys ja vaikutus Rileyn ja hänen sisarensa elämässä.⁵² Epävakaiden olojen vuoksi koulunkäynti oli epäsäännöllistä ja elämä maaseudulla hiljaista ja eristynyttä. Huvitusten puuttuessa ympäröivät olosuhteet loivat tilaisuuden ympäröivän luonnon tarkkailuun ja kokemiseen.⁵³ Perheessä harrastettiin yhdessä lukemista ja äiti vei heitä kävelyretkille rantakallioille, missä hän kiinnitti lastensa huomion väreihin meressä, vesipisaroiden kimallukseen ja värien vaihtumiseen vesipisaroiden pyyhkiytyessä pois. Hän osoitti heille erilaisia asioita: varjojen värejä, veden liikkeitä, sekä pilvien muotojen vaikutusta meren erilaisiin väreihin. Järjestäessään hedelmiä koriin pöydälle hän kiinnitti huomion niiden väreihin; erilaisten asioiden katsominen oli jatkuva ilon lähde. Äiti teki katsomisesta elämäntavan ja opetti tyttärensäkin katsomaan. Riley on sanonut äidistään, että hän ei ollut maalari, hän oli ”katsoja”. Mielihyvä, jonka katsomisesta voi saada, oli osa hänen persoonallisuuttaan.⁵⁴

Meri, luonto ja ulkoilmaelämä jättivät voimakkaan vaikutuksen tulevaan taiteilijaan. Hän on kuvannut tuon ajanjakson kokemuksiin olennaisen tärkeäksi taustaksi ja lähtökohdaksi taiteelleen ja tavalleen hahmottaa maailmaa. Riley on kuvannut lapsuuden ajan merkitystä taiteelliselle työlleen: *”Long before I ever saw a major painting, felt the need to share an experience, knew the excitement of invention or painted my first watercolour, I had been fortunate enough to discover what ‘looking’ can be – sometimes in a mere glance one can see more than in the close scrutiny of a thousand details. I spent my childhood in Cornwall, which of course was an ideal place in which to make such discoveries. Changing seas and skies, a coastline ranging from grand to the intimate, bosky woods and secretive valleys; what I experienced there formed the basis of my visual life”*.⁵⁵

⁵² Henriques 1999 (1988), 21–23; Moorhouse 2003, 12.

⁵³ Shiff 2003, 81; Cooke 2008, 147; Henriques 1999 (1988), 21–23.

⁵⁴ Henriques 1999 (1988), 21–22; Cooke 2008, 147.

⁵⁵ Riley 1999 (1984), 30.

2.2. Opinnot

Varhainen taiteilijaesimerkki Bridget Rileylle oli hänen tätinsä, joka vietti sotavuodet perheen kanssa. Hän oli valmistunut Lontoon Goldsmith College of Art -taidekoulusta, mutta ei enää työskennellyt aktiivisena taiteilijana.

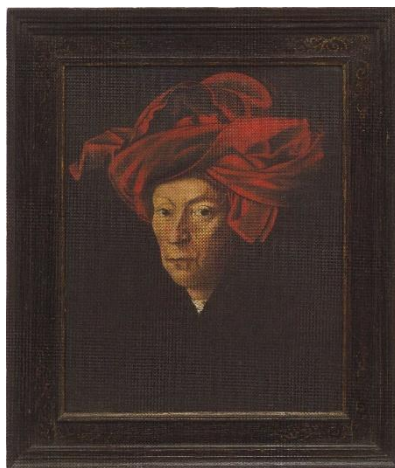
Bridget rakasti piirtämistä, mutta ei osannut yhdistää piirtämistään taiteilijan työhön. Riley oli saanut isänsä poissa ollessa äidiltään paljon huomiota, isän paluu sodasta ja muutto pois Cornwallista muutti perheen elämää. Riley muuttui syrjään vetäytyväksi ja uppoutui piirtämiseen ja maalaamiseen.⁵⁶

Riley ja hänen sisarensa lähetettiin 1946 maineikkaaseen Cheltenham Ladies' Collegeen, jossa Riley joutui varttuneemmasta iästään huolimatta alimmalle luokalle. Koulussa oli hyvä taideosasto, jossa Riley vietti suurimman osan ajastaan; hän sisällytti jokaiseen koulupäiväänsä taideopintoja. Rileyn taideopettaja Cheltenham Ladies' Collegessa oli Colin Hayes. Hayes painotti opetuksessaan valon ja eri sävyjen merkityksiä ja loi pohjan Rileyn taidehistorian tuntemukselle. Hayes myös rohkaisi Rileytä osallistumaan paikallisen taidekoulun elävän mallin piirustustunneille.

Rileyn ensimmäiset taiteellisen kiinnostuksen kohteet olivat impressionistit.

Hän näki 1947 van Goghin näyttelyn Tate Galleryssa ja kopioi 1949 Jan van Eyckin *Turbaanipäisen miehen* vuodelta 1433, joka oli yksi hänen

pääsykoetöistään hänen pyrkiessään Goldsmith College of Art -taidekouluun.⁵⁷

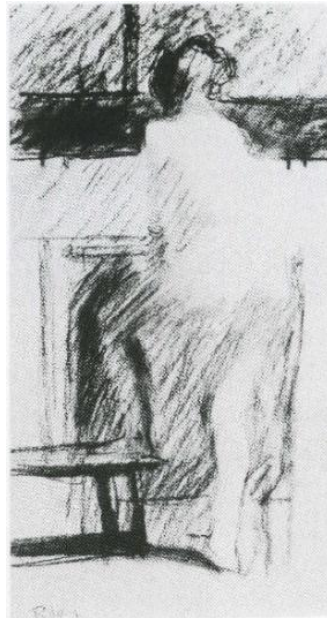


Bridget Riley, *Kopio Jan van Eyck'in Man in Turban –maalauksesta, 1949, öljy kankaalle, 66x56 cm. Yksityiskokoelma.*

⁵⁶ Henriques 1999 (1988), 23.

⁵⁷ Moorhouse 2003, 12.

Riley opiskeli Goldsmith College of Art’issa vuosina 1949–1952 opettajanaan Sam Rabin. Opiskelu käsitti lähinnä mustavalkoista elävän mallin piirtämistä. Rabin käytti The British Museum’in Rembrandtin, Rafaelin ja Ingresin piirustuksia esimerkkeinä ja painotti opiskelijoille havainnon tärkeyttä ja teoksen kokonaisuuden tajuamisen merkitystä.⁵⁸ Riley arvosti Rabinin opetuksessa rakenteelliseen ajatteluun ohjaamista. Mallia piirrettäessä ei ollut olennaisinta pyrkiä täsmälliseen yhdennäköisyyteen, vaan mallin kokonaishahmon ja liikkeen ymmärtämiseen.⁵⁹



Bridget Riley, Nude, n. 1952, conté-kynä paperille, 43x21,2 cm. Yksityiskokoelma.

Riley jatkoi opintojaan The Royal College of Art’issa 1952–1955. Opiskeluun sisältyi apuraha, joka takasi kolmen vuoden keskittymisen opintoihin ilman taloudellisia huolia. Riley olisi halunnut syventyä maalaamiseen, mutta opiskelijat jätettiin enemmän tai vähemmän oman onnensa nojaan. Riley on kertonut haastattelussa Andrew Graham-Dixonille, että hän ei maalannut juurikaan opiskeluaikanaan.⁶⁰ Opettajilta tulevan ohjauksen ja tuen puuttuessa opiskelutovereiden merkitys muodostui tärkeäksi. Frank Auerbach, Peter Blake, John Bratby, Bruce Lacey ja Richard Smith muiden muassa opiskelivat yhdessä Rileyn kanssa.⁶¹ Monet näistä Rileyn opiskelijatovereista

⁵⁸ Henriques 1999 (1988), 23–24; Kudielka 2008, 53–54; Moorhouse 2003, 12.

⁵⁹ Henriques 1999 (1988), 24; Moorhouse 2003, 12–13.

⁶⁰ Graham-Dixon 2003 (1995), 71.

⁶¹ Riley 1999 (1988), 35–36; Kudielka 1999, 223; Moorhouse 2003, 12–13.

suuntautuivat heidän opiskeluaikanaan, 1950-luvulla Englannissa alkaneeseen pop-taiteeseen.⁶²

2.3. Opintojen jälkeinen etsikkoaika

Lopetettuaan The Royal College of Art'in 1955 Riley matkusti vanhempiansa luokse pitämään huolta auto-onnettomuuteen joutuneesta isästään. Taidekoulun puutteellisesta ohjauksesta johtunut oman ilmaisun löytämisen vaikeus yhdistyneenä hankalaan elämäntilanteeseen aiheutti Rileyllä henkisen ja fyysisen romahduksen. Oman suunnan etsiminen jatkui 1950-luvun lopulle saakka.⁶³ Riley ei tuolloin kuvitellut ansaitsevänsä elantoaan taiteilijana tai maalaavansa muunlaisia kuin esittäviä maalauksia. Riley matkusteli, tutustui uusiin ihmisiin ja tuli vähitellen tietoiseksi 1900-luvulla tapahtuneesta taiteen kehityksestä. *"There are things you find out after school. I became fascinated, I was fired – but I didn't know what form it was going to take."*⁶⁴

Rileyn 1950-luvun viimeisten vuosien maalausten innoittajia olivat Matisse ja Bonnard.⁶⁵ Riley näki kahden maineikkaan taideopettajan Harry Thubronin ja Victor Pasmoren organisoiman *The Developing Process* -nimisen näyttelyn the Institute of Contemporary Arts'issa vuonna 1958.⁶⁶ Thubronin ja Pasmoren kursseilla sovellettiin uudenlaisia, Bauhausin periaatteisiin perustuvia opetusmenetelmiä. Näyttelyssä esiteltiin heidän ideoidensa pohjalta tehtyjä teoksia. Thubron ja Pasmore painottivat muodon ja värin suhteilla työskentelyä ja näiden elementtien vapauttamista kuvailevasta roolista. Riley, joka ei ollut aikaisemmin kokenut abstraktia muotokieltä omakseen, kiinnostui heidän ajatuksistaan. Hän osallistui vuonna 1959 Thubronin Norfolkissa järjestämään kesäakatemiaan, missä hän tapasi tämän assistentin, taiteilija-opettaja Maurice de Sausmarezin (1915–1969).⁶⁷ De Sausmarez'sta tuli Rileyn taiteellisen

⁶² Alloway 1982, passim, erit. 27–50; Chadwick 1996, 331; Lucie-Smith 1995 (1969), 129–134; Spalding 1986, 191–198; Lippard 1988 (1966), 53.

⁶³ De Sausmarez 1970, 9; Moorhouse 2003, 13.

⁶⁴ Henriques 1999 (1988), 25.

⁶⁵ De Sausmarez 1970, 26.

⁶⁶ Kudielka 1999, 223; Moorhouse 2003, 13.

⁶⁷ Kudielka 1999, 223 ; Kudielka 2008, 56; Moorhouse 2003, 13.

ajattelun ja kehityksen tärkeä tukija ja ohjaaja, hän avarsi nuoren taiteilijan taiteellisia näkemyksiä ja tutustutti hänet pointillismiin ja futuristeihin.⁶⁸ De Sausmarez’lta ilmestyi vuonna 1970 postuumisti Rileyn taiteesta kertova teos *Bridget Riley*. Kirja on läheltä kirjoitettu, asiantunteva silminnäkijäkuvaus Rileyn taiteilijanuran alkuvaiheista.⁶⁹ De Sausmarez kiinnittää Rileyn kehitysvaiheita kuvatessaan huomion myös uran aloittamiseen liittyneeseen taiteelliseen etsintään ja epävarmuuteen.⁷⁰

De Sausmarez’n mukaan heidän perusteelliset keskustelunsa auttoivat Rileytä selkiyttämään omia taiteellisia ongelmiaan. De Sausmarez valmisti tuohon aikaan luentosarjaa futuristisesta maalaustaiteesta The Royal College of Art’iin. Rileyn ja de Sausmarez’n keskustelut futuristeista johdattivat Rileyn ennen pitkää Georges Seurat’n taiteen merkityksen tajuamiseen. Englannissa ei ollut tuohon aikaan saatavilla väriteorioita koskevaa kirjallisuutta. Oppiakseen ja selventääkseen itselleen väriin ja tilaan liittyviä kysymyksiä Riley kopioi vuonna 1959 Seurat’n *Le Pont de Courbevoie* -maalauksen teoksesta tehdyn alkuperäistä maalausta pienemmän kopion pohjalta.⁷¹

3. 1950-luvun vaikutteita

Georges Seurat’n 1800-luvun lopulla maalattujen teosten ja 1900-luvun alkupuolella alkaneen modernin abstraktin taiteen kehityksen lisäksi Rileyn työskentelyn ja hänen mustavalkoisten teostensa taustalla vaikuttavat 1950-luvun opiskeluvuosien sekä 1960-luvun ensimmäisten vuosien abstraktin maalaustaiteen suuntaukset Isossa-Britanniassa, USA:ssa ja manner-Euroopassa. Kineettinen taide, Victor Vasarely näkyvänä keulahahmona ja teoreetikkona, oli yleistynyt 1950-luvun kuluessa. Tärkeä virstanpylväs suuntaukselle oli *Le Mouvement* -näyttely 1955 Pariisissa Galerie Denise Rénessä.⁷²

⁶⁸ Kudielka 1999, 223; Moorhouse 2003, 13; De Sausmarez 1970, 26–27.

⁶⁹ De Sausmarez 1970.

⁷⁰ De Sausmarez 1970, 26–28.

⁷¹ De Sausmarez 1970, 26–27; Kudielka 2008, 56.

⁷² Holzhey 2005, 47; Richard 2006, 88.

3.1. Amerikkalaisten taiteilijoiden näyttelyt Lontoossa

Yhdysvaltojen abstrakti maalaustaide, Jackson Pollock valovoimaisena edustajanaan, esittäytyi Euroopassa 1940- ja 1950-luvuilla useissa näyttelyissä. Amerikkalaisten ajankohtaisten taiteilijoiden töitä esiteltiin myös Lontoossa 1950-luvun lopulla useissa paljon huomiota herättäneissä näyttelyissä. Merkittävimmät näistä näyttelyistä olivat New Yorkin MoMAN kokoama *Modern Art in the United States* Tate Galleryssä 1956, *The New American Painting* Tate Galleryssä 1959 sekä Whitechapel Galleryn amerikkalaisten maalareiden yksityisnäyttelyt vuodesta 1958 lähtien. Amerikkalaisten ja englantilaisten taiteilijoiden solmimien uusien yhteyksien seurauksena järjestettiin myös useita yksityisnäyttelyitä Lontoossa ja New Yorkissa. Margaret Garlake on todennut, että edellä mainitut näyttelyt esittelivät olennaisimman ajankohtaisen *New York Schoolin* maalaustaiteen Euroopassa. Garlaken mukaan näiden näyttelyiden myötä Pariisin aikaisempi asema taiteen keskuksena siirtyi New Yorkille.⁷³

Yhdysvaltalaisien taiteilijoiden teosten laajamittainen esiin tuominen Euroopassa liittyi tuona ajankohtana kylmän sodan ilmapiiriin. Yhdysvaltojen hallitus esitteli New Yorkissa 1940-luvulla syntynyttä abstraktia ekspressionismia vapaan yhteiskunnan symbolina ja vastakohtana toisen maailmansodan jälkeen syntyneiden totalitaaristen valtioiden esittävälle ja realistiselle, valtion kontrolloimalle taiteelle.⁷⁴

3.2. Jackson Pollock

Jackson Pollockin maalauksia oli esitelty Lontoossa jo 1956, mutta Pollockin yksityisnäyttely Lontoon Whitechapel Galleryssä 1958 muodostui Bridget Rileyille käännteentekeväksi kokemukseksi. Riley on kuvannut Pollockin teosten maalauksellisen tiheyden ja tunneherkän intensiivisyyden yhteisvaikutusta sanalla *shattering*, musertava. Pollockin teosten voimakas vaikutus ei liittynyt ainoastaan teosten maalauksellisiin piirteisiin, vaan myös maalausten ilman keskipistettä ja perinteistä sommittelua vailla olevaan kuvatilaan. Riley koki amerikkalaisen avoimen, matalan kuvatilan vastakkaiseksi keskitettyyn

⁷³ Cockroft 2000, 151–152; Garlake 1998, 77–83; Spalding 1986, 184–189.

⁷⁴ Cockroft 2000, 147–154; Hopkins 2000, 10–12.

sommitteluun perustuvalle eurooppalaiselle traditiolle. Rileyn mielessä Pollockin teosten avoimeen kuvatilaan liittyi sen optisen vaikutuksen lisäksi filosofinen ulottuvuus. Hän yhdisti tämän piirteen myös kristinuskon ehdottomina pidettyjen totuuksien katoamiseen. Rileyn ajatuksissa Pollockin luopuminen kuvan esittämisen konventioista muutti entisenlaisen luonnon kuvaamisen. Sodanjälkeisessä tulevaisuuteen suuntautuvassa, toiveikkaassa ilmapiirissä perinteisinä pidettyjen käsitysten häviäminen ei vaikuttanut pessimistiseltä; uudenlainen kuvatilan hahmottamisen metodi näytti Rileyn mielestä avaavan uusia, aikaisemmin saavuttamattomia mahdollisuuksia.⁷⁵

Rileylle Pollockin maalausten tekniikkaan liittyi myös ajankohtainen idealismi:

”Our bearings still suffer from the concept or suppositions of Renaissance theory, which is ‘man is the measure of all things’. But man is only a part of a bigger whole and this whole is neither centripetal nor centrifugal. It is much more open and egalitarian.” John Elderfield on yhdistänyt Rileyn edelliset lauseet hänen taiteensa kanssa samanaikaisesti 1960-luvulla ilmaantuneisiin demokraattisiin aatteisiin.⁷⁶



Jackson Pollock maalaa työhuoneellaan, 1951. Valokuva: Hans Namuth.

Bridget Riley on painottanut Jackson Pollockin maalausten merkitystä taiteellisen ajattelunsa muovaajana. Pollockin työskentelyssä keskeistä oli

⁷⁵ Moorhouse 2003, 13; Elderfield 2001, 18–21.

⁷⁶ Elderfield 2001, 20–21.

voimakas itse-ilmaisu, taiteilijan fyysinen ja tunnevoimainen maalausprosessi ja sen konkreettinen näkyminen maalauksen pinnassa. Jos ajatellaan Rileyn analyttistä ja suunnitelmallista, yksityiskohtaisiin luonnoksiin ja kokeiluihin pohjautuvaa työskentelyprosessia sekä hänen avustajien käyttöönsä maalausten toteuttamisessa, niin voidaan todeta, että hänen työskentelytapansa on lähes päinvastainen Pollockin maalaamiselle. Rileyn taiteelliseen ajatteluun ja työskentelyyn vaikutti Pollockin uudenlainen tapa hahmottaa ja lähestyä maalauksen tilaa sekä ehdoton luopuminen esittävydestä.⁷⁷

Tuolloin omaa etsikkoaikaansa elävään Rileyyn, samoin kuin muihin nuoriin englantilaisiin maalareihin, vaikuttivat Pollockin ja muiden amerikkalaisten taiteilijoiden teosten suuren koon lisäksi myös maalausten ilmentämä ehdoton maalaamiselle omistautuminen.⁷⁸ Amerikkalaisten taiteilijoiden katsottiin edustavan uudenlaista taiteen ammattilaisuutta. Englannissa, jossa oli voimakas maisemamaalauksen perinne, ammattimaisen maalaamisen käsite oli jo 1930-luvulta lähtien liitetty eurooppalaista alkuperää olevaan abstraktiin muotokieleen. Maisemamaalauksen nähtiin olevan tyypillisesti englantilaista; näkyvä kansainvälinen asema olisi mahdollista saavuttaa vain hylkäämällä maisemamaalaus.⁷⁹

Bridget Rileyn aloittaessa uraansa tyypillisesti englantilaiseksi miellettyssä maalaustaiteessa arvostettiin spontaaniutta ja yksilöllistä kädenjälkeä. Riley halusi ottaa heti taiteilijanuransa alkuvaiheessa etäisyyttä noihin provinsiaalisiksi ja vanhanaikaisiksi kokemiinsa asenteisiin. Hän toteutti omaa näkemystään ammattimaisesta taiteen tekemisestä mm. abstraktin muotokielen, teostensa materiaalivalintojen ja avustajien käytön avulla.⁸⁰

⁷⁷ De Sausmarez 1999 (1967), 62; Moorhouse 2003, 13.

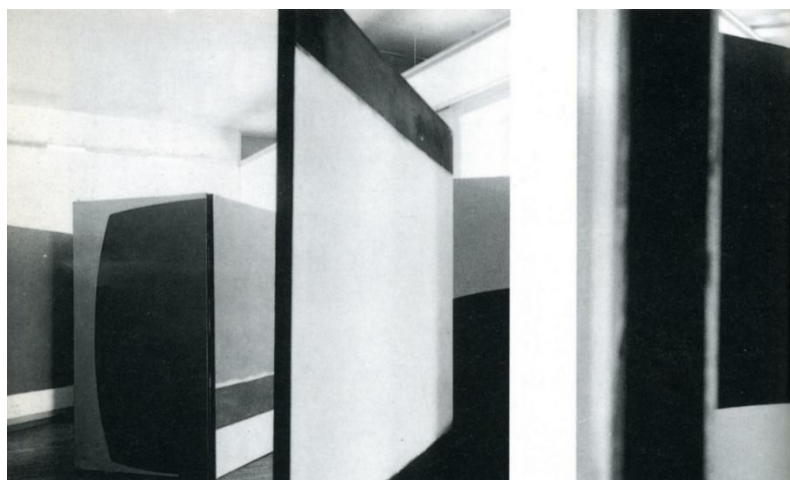
⁷⁸ Bridget Rileyn haastattelu. John Tusa. BBC. Radio 3[verkkopalvelu]; Moorhouse 2003, 13; Spalding 1986, 184–185; Mellor 1993, 90.

⁷⁹ Francis Follin on käsitellyt teoksessaan *Embodied Visions Bridget Riley, Op Art and the Sixties* ammattilaisuuteen ja provinsiaaliseen harrastelijamaisuuteen liittyvää problematiikkaa 1950- ja 1960-lukujen Isossa-Britanniassa sekä sen vaikutusta Rileyn työskentelyyn. Follin 2004, 15, passim, erit. 93–121; Lynton 1989 (1980), 275–279.

⁸⁰ Cooke 2008 (2005), 140–141; Montfort 2008, 26; Myös *Situation*-ryhmän taiteilijat halusivat erottautua englantilaisista, provinsiaalisiksi ja harrastelijamaisiksi koetuista asenteista ja korostaa ammattilaisuuttaan taiteilijoina. Mellor 1993, 77.

3.3. *Situation-ryhmä*

Amerikkalaisten taiteilijoiden suurikokoiset maalaukset vaikuttivat Rileyn lisäksi myös muihin uraansa aloitteleviin taiteilijoihin Isossa-Britanniassa.⁸¹ Vuonna 1959 Rileyn opiskelutoverit Robyn Denny, Richard Smith sekä Ralph Rumney järjestivät Lontoossa the Institute of Contemporary Arts'issa näyttelyn nimeltä *Place*, jossa amerikkalaisen taiteen innoittamat suurikokoiset ja voimakasväriset maalaukset sijoitettiin näyttelytilaan uudella tavalla, totutusta poikkeavalla tavalla. Taiteilijat olivat rajanneet maalaustensa koot mittoihin 2,1x1,8 m tai 2,1x 1,2 m. Myös teosten värit rajattiin kahteen yhdistelmään – mustaan ja valkoiseen sekä vastaväreihin punaiseen ja vihreään, mikä osaltaan voimisti teosten optista vaikutusta.⁸² Teoksia ei ripustettu seinälle etäämmältä tarkasteltaviksi objekteiksi, vaan maalaukset olivat aktiivisesti näyttelytilaa muovaavia fyysisiä elementtejä. Lattialle seläkkäin ja kulmittain seisomaan sijoitetut maalauskaanat jakoivat galleriatilan värillisiksi tiloiksi ja niistä syntyviksi näkymiä. Ryhmän taiteilijoiden tavoitteena oli luoda maalausten avulla kokonaisvaltainen värien muodostama tila, aikaansaada katsojille tunne väreistä syntyvän tilan sisällä olemisesta. Teokset oli sijoitettu näyttelytilaan siten, että katsojan oli liikuttava tilassa maalausten eri puolilla, jolloin yksittäisen teoksen pidempi tarkastelu ei ollut mahdollista.⁸³



Place-näyttely, the Institute of Contemporary Arts, Lontoo 1959.

⁸¹ Mellor 1993, 90; Moorhouse 2003, 13; Spalding 1986, 184–189.

⁸² Crow 1996, 55–58; Spalding 1986, 189.

⁸³ Mellor 1993, 62–64; Spalding 1986, 189; Crow 1996, 57–58.

Vuosina 1960 ja 1961 järjestettiin Robyn Dennyn kokoaman väljän, parinkymmenen taiteilijan muodostaman ryhmän toimesta vielä kaksi *Situation*-nimistä näyttelyä. Ryhmä ei ollut kiinteä eikä sillä ollut jyrkkiä ohjelmajulistuksia.⁸⁴

Näyttelyiden tavoitteena oli esitellä amerikkalaisten maalareiden innoittamia suurikokoisia maalauksia ilman taiteen välittäjäporrasta. Roger Coleman viittaa vuoden 1960 *Situation*-näyttelyn tekstissä amerikkalaisen maalaustaiteen uudenlaiseen tilan käsitykseen sekä entisestä poikkeavaan maalauksen ja katsojan väliseen suhteeseen. Coleman toteaa, että vaikka maalaus kertoo jostakin, se ei esitä mitään. Hän yhdistää näyttelyn teokset keskeiseen suurikokoisten amerikkalaisten maalausten määritelmään viittaamalla Harold Rosenbergin käsitykseen maalauksesta tapahtumana.⁸⁵

David Mellorin mukaan *Situation* oli yksi harvoista Ison-Britannian nykyaiteen näyttelyistä 1900-luvulla, jotka muovasivat ja muuttivat perusteellisesti brittiläisen taiteen odotuksia ja suuntaviivoja.⁸⁶

Maurice de Sausmarez'n mukaan *Situation*-ryhmä oli tuona ajankohtana ainoa liike, johon Riley saattoi tuntea yhteenkuuluvuutta. Ryhmän taiteilijoiden työt johdattivat Rileyn mielenkiinnon maalauksen taustan ja kuvion välisiin kysymyksiin.⁸⁷

4. Italian matka 1960

Bridget Riley ja Maurice de Sausmarez viettivät kesän 1960 Italiassa vieraillen museoissa ja näyttelyissä sekä maalaten luonnossa. Pisan mustalla ja valkoisella marmorilla kuvioitunut roomalaiset rakennukset, Ravennan kirkot sekä Piero della Francescan freskot Arezzossa tekivät voimakkaan vaikutuksen Rileeyn. De Sausmarez ja Riley kävivät myös Venetsian biennaalissa, jossa oli Futuristisen Manifestin 50-vuotisjuhlan kunniaksi futurismia esittelevä näyttely. Futuristien töiden vauhti, dynaamisuus ja energisyys vaikuttivat

⁸⁴ Mellor 1993, 77.

⁸⁵ Mellor 1993, 90.

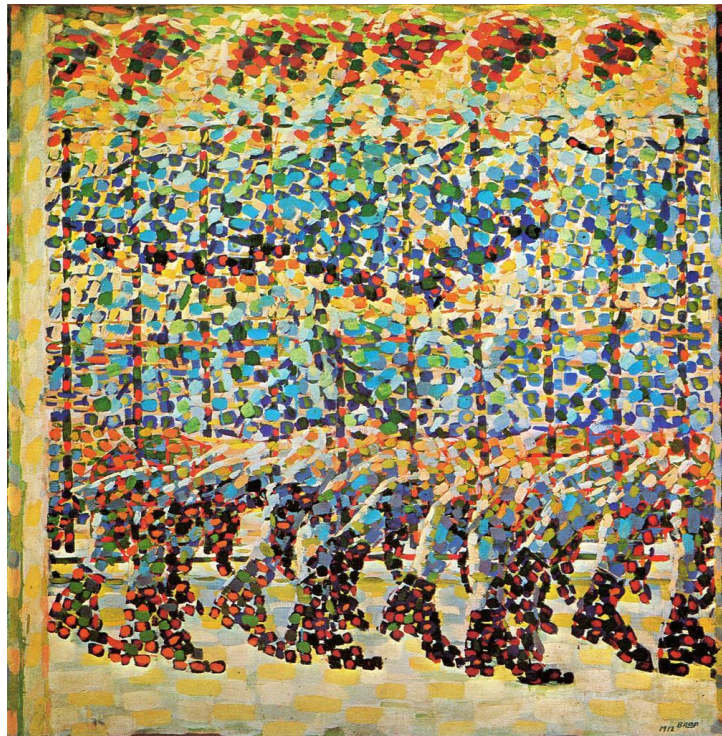
⁸⁶ Mellor 1993, 75.

⁸⁷ De Sausmarez 1970, 27.

voimakkaasti Rileyyn. Riley ja de Sausmarez tutustuivat myös Milanon Galleria d'arte Modernan futuristiseen kokoelmaan.⁸⁸

Futuristien teosten näkeminen vaikutti Rileyyn työskentelyyn jo matkan aikana. Rileyyn mieleen on jäänyt Italiassa työskentelystä matkan aikana koettujen visuaalisten kokemusten analysoiminen, eritteleminen ja paloitteleminen.⁸⁹

Riley huomasi futuristien maalauksista, että liikkeen ja valon vaikutelma maalauksessa saadaan aikaan tehokkaimmin toistuvien, samanarvoisten kuvallisten elementtien avulla. Maurice de Sausmarez mainitsee heidän Italian matkastaan erityisesti Giacomo Ballan teosten tehneen Rileyyn voimakkaan vaikutuksen.⁹⁰ Riley jakaa futuristien näkemyksen, jonka mukaan aistimuksia ja erilaisia aisteihin liittyviä kokemuksia, kuten ääniä, melua tai tuoksua, voidaan esittää visuaalisten aakkosten avulla.⁹¹



Giacomo Balla (1871–1958) Girl Running on a Balcony 1912, öljy kankaalle, 125x125 cm. Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano.

⁸⁸ De Sausmarez 1970, 27; Farquharson 1999 (1995), 135; Fine 1978, 183.

⁸⁹ De Sausmarez 1999 (1967), 51.

⁹⁰ De Sausmarez 1970, 27.

⁹¹ De Sausmarez 1999 (1967), 58–59.

Italian matkalla oli ratkaisevan tärkeä merkitys Rileyn taiteen ja kuvakielen kehitykselle. Riley luonnosteli matkalla viimeisen esittävän maalauksensa, *Pink Landscapen*⁹² ja koki Sienassa yksittäisen visuaalisen kokemuksen, jolla oli tärkeä merkitys hänen seuraavien vuosien teostensa kuvakielessä ja kuvallisessa ajattelussa. Voimakas, yllättävä sadekuuro oli pyyhkäissyt yli geometrisesti kuvioitun aukion katukiveyksen. Bridget Riley on kuvannut sadekuuron aikaansaamaa visuaalista tapahtumaa: *”I remember the appearance of the pattern and the quite deep water that disturbed it, then the sun coming out and quickly drying the paving. It was something being there, then being disturbed, then being returned to its original form.”*⁹³

Riley kiinnitti Italiassa rakennuksia tarkastellessaan huomion siihen, kuinka mustan ja valkoisen marmorin monimutkaiset upotukset ja raidat näyttivät hajottavan ja keskeyttävän pislalais-romaanisen arkkitehtuurin kokonaishahmon, ja pohti voisiko vastaavanlaista hajoamista toteuttaa maalauksen keinoin. Robert Hughes on huomauttanut, että tunne häiritystä tasapainosta liikkumattomalta näyttävän sarjallisen rakenteen sisällä oli olennainen aihe Rileyn teoksissa tuosta Italian matkasta lähtien.⁹⁴

4.1. Ensimmäiset vuodet taiteilijana

Tate Galleryn *Van Gogh* -näyttely vuonna 1947 oli ollut ensimmäinen Rileyn näkemä modernin taiteen näyttely, opiskeluaikojen innoittajia olivat impressionistit ja uusimpressionistit.⁹⁵ Hän ryhtyi maalaamaan pointillistiseen tyyliin vuoden 1958 tienoilla. Riley on kertonut Andrew Graham-Dixonille saaneensa otteen väreistä vasta taidekoulun jälkeen, kopioidessaan Georges Seurat’n *Le Pont de Courbevoie* -maalauksen (1886–1887) teoksesta tehdyn reproduktion pohjalta.⁹⁶

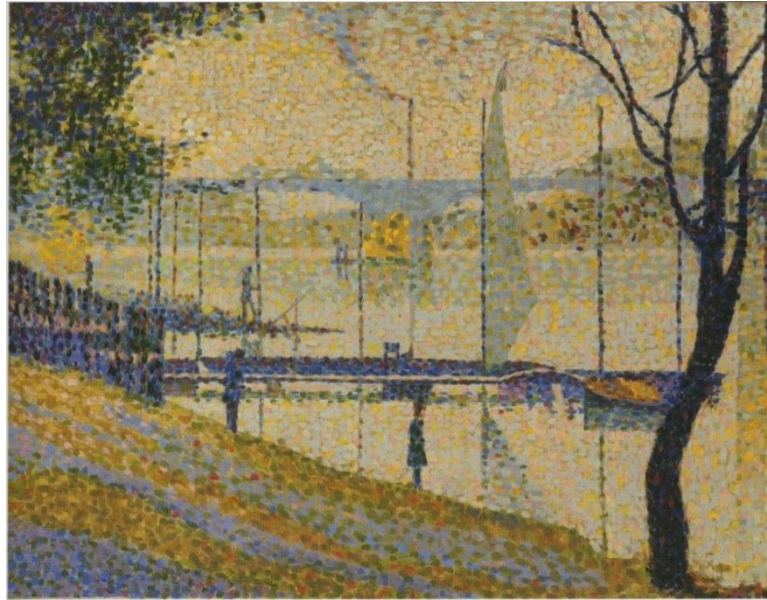
⁹² De Sausmarez 1999 (1967), 51–52; De Sausmarez 1970, 27.

⁹³ Madoff 2002. *Art Forum 2002* [verkkohakemisto].

⁹⁴ Marks 1984, 730–731.

⁹⁵ Kudielka 1999, 223; Moorhouse 2003, 12.

⁹⁶ Graham-Dixon 2003 (1995), 71; Follin 2008, 92; Marks 1984, 730; Shiff 2003, 89.



Bridget Riley, kopio Georges Seurat'n maalauksesta Le Pont de Courbevoie, 1959, öljy kankaalle, 71,4x91,4 cm. Taiteilijan omistuksessa.

Riley työskenteli alkuperäistä maalausta suuremmalle pohjalle, teoksesta tehdyn alkuperäistä maalausta pienemmän kopion pohjalta ja käytti leveää, suurta pensseliä saadakseen selville ja tuodakseen esille Seurat'n ajatukset ja metodin. Kopioimisessa Rileyä ei kiinnostanut tarkan yhdennäköisyyden saavuttaminen, vaan sen tutkiminen, mitä väriä oli käytetty missäkin kohdassa maalausta ja minkä tähden.⁹⁷

Richard Shiffin mukaan Riley pohti Seurat'n työtä kopioidessaan tämän käsittäneen, että havaintoa itsessään on tutkittava ja kehitettävä se työskentelyn apuvälineeksi. Riley totesi, että myös Monet'n työ liittyi olennaisesti havaintoon; Monet katsoi ja tarkasteli sitä, miten ja millaisena hän näki kohteen. Seurat sen sijaan tutki ja tarkasteli itse havaitsemista ja osoitti havainnon olevan se väline tai tapahtuma, joka aikaansaa sen, mitä silmä näkee. Rileyn käsityksen mukaan se, että tutkii ja tarkastelee havaintotapahtumaa, toisin sanoen kääntämällä normaalin katsontatavan päinvastoin, tarkoittaa sitä, että ei katso mitään kohdetta erityisesti; havainto itsessään on etusijalla suhteessa maalauksessa kuvattuihin tunnistettaviin asioihin.⁹⁸ Rileyn mukaan Seurat työskenteli *ei-minkään*, toisin sanoen havainnon teknisten yksityiskohtien parissa. Seurat käänsi etsintävalon *ei-*

⁹⁷ Seurat'n alkuperäisen *Le Pont de Courbevoie* -maalauksen koko on 46,4x55,3 cm. Düchting 2001, 49; Rileyn käyttämän Seurat'n maalauksen kopion koko on n. 18x22 cm, Rileyn maalaaman kopion koko on n. 71x91 cm. Follin 2008, 92; Montfort 2008, 25; Kudielka 2008, 56; Cooke 2008 (2005), 143.

⁹⁸ Shiff 2003, 89–91.

mihinkään – itse havaintoon maalauksen esittämän kohteen sijasta – ja esitti sen – ei huijauksena, vaan tosiasiana. Riley kiinnitti Seurat’n työskentelyssä huomion myös siihen, miten koko maalauskaan alue on arvotettu ja käsitelty samanarvoisena. Rileyn mukaan Seurat keskittyi aiheensa kuvauksessa siihen, mikä yleensä pakenee huomiota, antoi sille näkyvän hahmon ja teki sen läsnä olevaksi.⁹⁹ Richard Shiff viittaa erään varhaisen kriitikon samanhenkiseen kommenttiin, jossa tämä kommentoi Seurat’n avaria hiekkakenttiä, jokea ja taivasta kuvaavia maalauksia sanoilla *”a sensation of the visual void”*. Shiff viittaa myös Roger Fryn kysymykseen: *”Who before Seurat ever conceived exactly the pictorial possibilities of empty space?”*¹⁰⁰

Harald Arnkil on huomauttanut, että Seurat’n romanttisesta perinteestä radikaalisti poikkeavan lähtökohdan taustalla oli tuohon aikaan uusin tieto valosta ja sen vaikutuksesta havaintomekanismiin.¹⁰¹



Georges Seurat, The Channel of Gravelines, Grand Fort-Philippe, 1890, öljy kankaalle, 65x81 cm. National Gallery, Lontoo.

Paitsi Seurat’n maalauksiin Riley on kiinnittänyt huomiota myös Seurat’n mustavalkoisten conté-kynällä tekemien piirustusten salaperäiseen, läsnä olevaan tunnelmaan. Rileyn mielestä teosten tunnelman ydin ja salaisuus liittyy katsojan havaintokyvyn käyttöönottoon ja hyväksikäyttöön. Samalla lailla kuin värillisissä maalauksissaan Seurat tutki havaintoa ja sen ulottuvuuksia myös mustavalkoisissa piirustuksissaan.¹⁰²

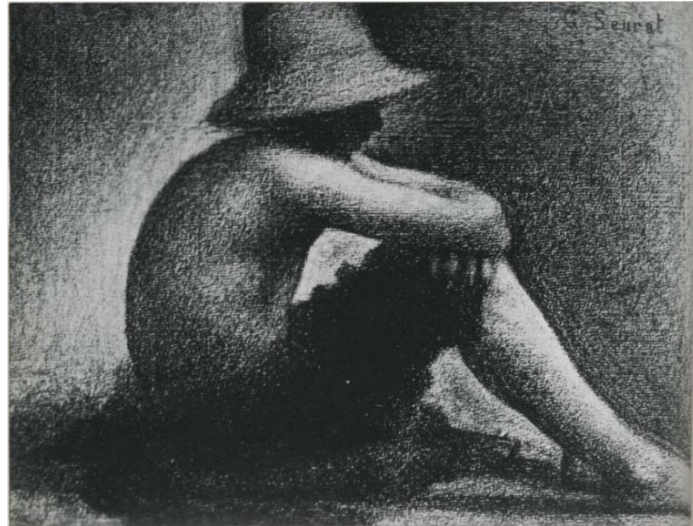
⁹⁹ Riley 1999 (1992b), 180–181.

¹⁰⁰ Shiff 2003, 89.

¹⁰¹ Arnkil 2007, 130.

¹⁰² Riley 1999 (1992b), 174–175.

Harald Arnkil on kiinnittänyt huomion samaan asiaan. Hän toteaa Seurat'n liioitelleen kontrasti-ilmiötä korostaakseen figuurin plastisuutta ja valon vaikutelmaa – Seurat'n piirustusten hahmoja ympäröi usein pehmeä valon ja varjon muodostama sädekehä, joka korostaa plastisuutta ja voimistaa näköhavaintomme tapaa erottaa esine taustasta.¹⁰³



Georges Seurat, Homme Portant un Chapeau de Paille, Assis sur l'Herbe, 1883-84, conté-kynä, 22,9x30 cm. Yale University Gallery.

Myös Unto Pusa esittää teoksessaan *Väri – muoto – tila*, että Seurat'n tutkittua ihailemiensa maalaustaiteen mestareiden lisäksi myös värifyysikkoja, ennen kaikkea Michel-Eugène Chevreuil'ia, hän omaksui taiteellisen työnsä lähtökohdaksi yhtäaikaiset kontrastit. Chevreuil'n yhtäaikaisten kontrastien lakien mukaan esimerkiksi valkoinen väri näyttää vaaleammalta mustaa kuin harmaata taustaa vasten ja vastaavasti musta väri näyttää tummemmalta valkoisen värin rinnalla.¹⁰⁴ Pusa totesi, että Seurat'n mustalla conté-liidulla valkealle Ingres-paperille tehdyissä piirustuksissa toteutuvat Chevreuil'n yhtäaikaista kontrasteista esittämät ajatukset.¹⁰⁵

Pointillistiseen maalaustapaan perehtyminen herätti Rileyn kiinnostuksen optisiin efekteihin. Rileyn viimeinen esittävä maalaus *Pink Landscape* on maalattu Italian matkalla, Sienan läheisillä kukkuloilla tehtyjen luonnosten

¹⁰³ Arnkil 2007, 98.

¹⁰⁴ Pusa 1967, 26–27.

¹⁰⁵ Pusa 1967, 30.

pohjalta vuonna 1960. Riley on kertonut, että maalaus pohjautuu näkymään valtavan tasangon yli. Näkymä oli voimakas visuaalinen ja tunnepohjainen kokemus. Tasangolta nousi uskomaton lämpö ja värien säteily, jotka hajottivat maiseman topografian, pinnan muodostuksen piirteet. Voidakseen olla uskollinen tuolle kokemukselle näkymä oli sytytettävä uudelleen tuleen optisesti väreilevien väri-elementtien suhteilla. Rileyn mukaan ei olisi ollut väliä, vaikka maalauksen värit olisivat olleet musta ja valkoinen, tai vihreä ja punainen – maiseman todelliset paikallisvärit eivät olleet tärkeitä. Olennaista oli saada koettu voimakas aistimus välitetyksi kankaalle.¹⁰⁶



Bridget Riley, Pink Landscape 1960, öljy kankaalle, 101,5x101,5 cm. Yksityiskokoelma.

Riley maalasi teoksen palattuaan kotiin, paikan päällä Italiassa tehtyjen luonnosten pohjalta.¹⁰⁷ Hän pettyi maalauksensa lopputulokseen – Seurat’n metodin omaksuminen ei palvellutkaan hänen tarkoituksiaan. *”It became clear that one’s task as an artist is simply this: to create a way of working... From Seurat I took the example of method rather than the method itself”*.¹⁰⁸

¹⁰⁶ De Sausmarez 1999 (1967), 51–52.

¹⁰⁷ Kudielka 2008, 57.

¹⁰⁸ Follin 2008, 92.

4.2. Uran käynnistyminen

Oman ainutkertaisen aseman löytämisen vaikeus taidemaailmassa sekä henkilökohtaiset vastoinkäymiset olivat johtaneet Rileyn syvään masennukseen pian opintojen jälkeen.¹⁰⁹ Rileyn mustavalkoisten maalausten kausi alkoi vuonna 1961 hänen ajauduttuaan uudelleen luovaan kriisiin. Ajanjaksoon liittyi ero de Sausmarez’sta. Tämän kauden avainteos on 1961 maalattu *Kiss*, Rileyn ensimmäinen mustavalkoinen teos.¹¹⁰

Riley järjesti ensimmäisen yksityisnäyttelynsä 1962 Lontoossa Gallery Onessa. Galleria oli boheemi ja avant-garde -henkinen. Galleristi Musgrave oli esitellyt galleriassaan Fluxus-taiteilijoita, hän oli myös esitellyt Yves Kleinin ensi kertaa Lontoossa. Rileyn näyttelystä ilmestyi yksi kritiikki *The New Statesman* -lehdessä. Kritiikko David Sylvester vertasi Rileyn teoksia hyvän näyttelijän ajoitukseen – ”*at once unexpected and inevitable*”. Näyttelystä myytiin yksi teos *Movement in Squares*.¹¹¹

Maurice de Sausmarez kirjoitti esseen Rileyn ensimmäisen näyttelyn luetteloon. Hän teki kirjoituksessaan eron Rileyn teosten ja kineettisen taiteen sekä optisten illuusioiden välille. De Sausmarez painotti Rileyn taiteen runollisuutta ja maalausten dynaamisuuden syntymistä yksinomaan maalauksessa käytettyjen kuvallisten elementtien keskinäisistä suhteista.¹¹² Seuraavana vuonna 1963 Anton Ehrenzweig, havaintoon liittyvän psykoanalyysin tutkija ja kirjailija, kiinnostui Rileyn teoksista. Ehrenzweig on kirjoittanut Rileyn taiteesta useita esseitä, mm. Rileyn jälleen vuonna 1963 Gallery Onessa olleen näyttelyn luetteloon.¹¹³ Ehrenzweig kiinnitti huomion Rileyn taiteessa samanaikaisesti ilmeneviin keskenään ristiriitaisiin, kiinteän rakenteen sisällä toisiaan kumoaviin elementteihin.¹¹⁴

¹⁰⁹ Kudielka 1999, 223; Marks 1984, 730.

¹¹⁰ Henriques 1999 (1988), 25, 125.

¹¹¹ De Sausmarez 1970, 28–29; Kudielka 1999, 224; Madoff 2002. *ArtForum* 2002 [verkkohakemisto].

¹¹² De Sausmarez 1970, 28–29.

¹¹³ De Sausmarez 1970, 10, 30, 50.

¹¹⁴ De Sausmarez 1970, 30, 50; Ehrenzweig on kirjoittanut Rileyn työskentelystä hänen kanssaan käymiensä keskusteluiden pohjalta teoksessaan *The Hidden Order of Art*. Ehrenzweig 1968 (1967), 85.

5. Bridget Rileyn työskentelyn lähtökohtia

Bridget Riley on antanut teostensa fyysisen toteuttamisen avustajien tehtäväksi ensimmäisistä 1960-luvun alun mustavalkoisista maalauksistaan lähtien.¹¹⁵

Taiteilijan kädenjäljen ja henkilökohtaisen tyylin häivyttäminen liittyivät olennaisesti 1950- ja 1960-lukujen pop-taiteeseen ja minimalismiin¹¹⁶.

Minimalisteilla taiteilijan kädenjäljen häivyttäminen oli vastareaktio abstraktin ekspressionismin fyysistä, voimakasta tunneilmaisua ilmentävää maalaustapaa kohtaan. Useat minimalistiset kuvanveistäjät käyttivät 1960-luvun alusta lähtien teostensa valmistamiseen siihen erikoistuneita työpajoja ja tehtaita. Syitä teosten teettämiseen olivat siisti, neutraali lopputulos ja teollisen valmistustavan tehokkuus. Osa taiteilijoista valmisti kuitenkin teoksensa itse.¹¹⁷

5.1. Minimalististen maalareiden periaatteita

1960-luvun minimalistiset maalarit¹¹⁸ ryhtyivät käyttämään teoksissaan uudenlaisia, teolliseen ulkonäköön viittaavia materiaaleja, kuten purjekangasta, lasikuitua, kovalevyä ja terästä. Nämä materiaalit eivät ole imukykyisiä ja niistä puuttuu kankaan joustavuus. Materiaalit ovat samankaltaisia kuin minimalististen kuvanveistäjien käyttämät teolliset muovit ja metallit. Toisin kuin monet kuvanveistäjät, maalarit maalasivat itse teoksensa. Ainoastaan maalaus pohjat saatettiin teettää. Spraypyssy oli tärkeä keksintö; sen avulla sai syntymään teollisen näköisen tasaisen ja neutraalin maalausjäljen.

Minimalistiset maalarit käyttivät teoksissaan vesipohjaisia akryyli- ja muovivärejä sekä teollisia, usein metallihohtoisia maaleja ja lakkoja. Kriitikot arvostelivat maalausten viimeisteltyä, teollisen näköistä lopputulosta ja teosten lopputuloksen suunnittelua ja päättämistä ennen niiden valmistumista. Ad Reinhardtin mukaan minimalistisessa maalauksessa koko työskentelyprosessin tulisi olla työstetty mielessä etukäteen alusta loppuun. Spontaaniutta ja

¹¹⁵ Montfort 2008, 26.

¹¹⁶ Richard 2006, 14, 150–151.

¹¹⁷ Colpitt 1993 (1990), 16–19; Richard 2006, 14, 150–151.

¹¹⁸ Useiden kirjoittajien mukaan minimalismi piti sisällään vain veistotaiteen. Kuitenkin vastaava sisällön ja materiaalien osalta pelkistetty maalaustyyli eli minimalistisen kuvanveiston rinnalla; ajankohdan taiteesta kirjoitettaessa puhutaan yleisesti myös minimalistisesta maalaustaiteesta. Archer 2002 (1997), 44; Colpitt 1993 (1990), 23–24, 41–66; Meyer 2001, 77–81, 119–127; Marzona & Grosenick 2009, 6–7.

onnellisia sattumia tulisi välttää.¹¹⁹ Minimalistit painottivat, että minimalistiset maalaukset eivät esittäneet mitään eivätkä viitanneet itsensä ulkopuolelle.¹²⁰ Monet minimalistiset maalaukset olivat nimettömiä.¹²¹

Minimalistien tavoin Rileyn tavoite kädenjäljen häivyttämisessä oli teosten sisällön välittyminen mahdollisimman puhtaana, ilman häiritseviä esteitä.¹²² Riley ei kuitenkaan halunnut teoksiltaan minimalistisiin taideteoksiin, *erityisiin esineisiin (specific objects)* liittyntä teollista valmistusta tai monistettavuutta¹²³, vaan täydellisen käsin toteutetun lopputuloksen. Tämän saavuttaakseen hän opetti avustajilleen täsmällisen ja neutraalin siveltimen käytön.¹²⁴

Suomessa esimerkiksi Juhana Blomstedt pyrki 1970-luvun alkuvuosien maalauksissaan neutraaliin, maalarin oman käsialan häivyttävään työskentelytapaan. Blomstedt syventyi opettaessaan Yhdysvalloissa vuosina 1971–1972 havaitsemiseen liittyviin teoreettisiin, psykologisiin ja fysiologisiin kysymyksiin. Blomstedt käytti tuon ajan teoksissaan neutraalia kuvapinnan yli ulottuvaa ruudukkorakennelmaa sekä teippiä ja maaliruiskua, tavoitteena puhdistaa kuva turhasta sentimentaalisuudesta.¹²⁵

Vaikka Josef Albersin maalausten vaikutus katsojaan on lähes päinvastainen kuin Rileyn, niin yhteisiä piirteitä heidän teoksilleen ja tavoitteilleen oli näkemisen tapahtuman kunnioittaminen. Rileyn tavoin myös Albers pyrki pelkistämään ilmaisuaan siten, että katsoja kokisi maalauksen mahdollisimman pelkistettynä ja intensiivisenä. Nicholas Fox Weber kirjoittaa artikkelissaan *Mestarin esimerkki* Josef Albersin neuvoneen oppilaitaan työskentelemään sellaisilla materiaaleilla, joissa henkilökohtainen jälki näkyisi mahdollisimman vähän. Hänen kuuluisilla värihavaintokursseillaan Bauhausissa, Black Mountain Collegessa ja Yalessa oppilaat työskentelivät väripaperin ja saksien avulla. Samoin suoraan väriputkesta tasaiseksi ja sileäksi pinnaksi levitetty väri palveli teosten neutraalin sommittelun lisäksi pyrkimystä tuoda esiin ennen

¹¹⁹ Colpitt 1993 (1990), 23–24; Marzona & Grosenick 2009, 10.

¹²⁰ Colpitt 1993 (1990), 72; Marzona & Grosenick 2009, 9–10.

¹²¹ Archer 2002 (1997), 51; Richard 2006, 150–151.

¹²² Craig-Martin 2003 (1995), 62–63; Meyer 2001, 81.

¹²³ Meyer 2001, 81; Richard 2006, 150–151.

¹²⁴ Montfort 2008, 26.

¹²⁵ Arnkil 1989, 32–35. Myöhemmin Blomstedt koki ”yksilöllisen henkisen kokemuksen täysipainoisen välittämisen vaativan myös henkilökohtaisen äänenpainon tai käsialan mukanaolon itse valmiissa teoksessa”. Arnkil 1989, 34; Valjakka 2007, 19, 107.

muuta värien vaikutus. Fox Weber huomauttaa, että paradoksaalisesti tämän tietoisesti mekaanisen työskentelytavan tuloksena Albersin *Kunnianosoituksissa neliölle* syntyy elämä ja valo. Taiteilijan selkeä ajattelutapa ja etääntyminen itsestään luovat syvän rauhan.¹²⁶

Samalla tavalla kuin Albers painotti oppilailleen havaintojen tekemisen tärkeyttä työskentelyn pohjana, myös Riley on painottanut havainnon merkitystä työlleen kirjoituksessaan *Perception Is the Medium*.¹²⁷ Riley on korostanut, että havainto on hänelle ensisijainen työväline, eivät maali ja kangas. Tämän ajattelutavan mukaisesti se, kuka maalauksen fyysisesti toteuttaa, ei ole olennaista.¹²⁸ Tämä metodi antaa Rileyille vapauden keskittyä ulkopuolisena teostensa kriittiseen tarkasteluun. Hän on omien sanojensa mukaan teostensa ensimmäinen katsoja.¹²⁹

5.2. Bridget Rileyn työskentelymetodi

Bridget Riley on kertonut työskentelystään: *“Well I can’t do things on the backs of envelopes. I need to be precise. For instance, suppose I choose a triangle. A triangle is three angles and three sides. First of all I have to put that down, and then work with what can be done with three angles and three sides. In order to do anything I have to be deliberate; that has been a good discipline.”*¹³⁰

Riley suunnittelee teoksensa etukäteen yksityiskohtaisesti piirtämällä useita luonnoksia ja suunnitelmia. Työ saattaa edetä vaiheittain siten, että avustajat valmistavat erilaisia versioita työn alla olevasta teemasta. Rileyn ja hänen avustajiensa välisen kirjoittamattoman säännön mukaisesti nämä eivät milloinkaan kommentoi hänen töitään.¹³¹

Rileyn kertoman mukaan 1960-luvun alussa, jolloin hän alkoi tehdä luonnoksia maalauksiaan varten, harvat taiteilijat suunnittelivat teoksiaan etukäteen.

¹²⁶ Fox Weber 1985, 15–16.

¹²⁷ Albers 1979 (1963), 7–8; Kudielka 1999, 66.

¹²⁸ Elderfield 2001, 18.

¹²⁹ Montfort 2008, 26.

¹³⁰ Cooke 2008, 139.

¹³¹ Cooke 2008, 139–140.

Luonnosten ja suunnitelmien tekemistä pidettiin epätaiteellisena, katsottiin, että siitä puuttuvat taiteen tekemiselle tärkeät spontaanius ja ilmaisuvoimaisuus.¹³²

Luonnosten tekeminen on Rileyn pääasiallinen työ- ja tutkimusmetodi hänen suunnitellessaan maalauksia. Aloittaessaan työskentelyn hänellä ei ole mielessä tarkkaa ajatusta tai kuvaa siitä, millainen ja minkä näköinen maalauksesta tulee. Hän valitsee aluksi yksinkertaisen geometrisen muodon, jonka muotoa ja mittakaavaa hän toistaa ja muuntelee saadakseen syntymään aistimuksen.¹³³

Valitut elementit ovat Rileylle teoksen materiaali, samalla lailla kuin kivi on kuvanveistäjän materiaalia.¹³⁴ Teosten lopullinen mittakaava muodostuu ja syntyy työskentelyn kuluessa. Riley ei koskaan tee piirroksia vain piirustuksiksi sellaisenaan, ne tähtäävät aina toteutettaviin maalauksiin.¹³⁵

Riley on kertonut Maurice de Sausmarez’lle, että olennainen osa hänen työtään teosta suunnitellessa on sommittelun perusyksikön ja koko sommittelualueen suhteiden ja mittakaavan valinta. Perusyksikkö ei saa olla liian suuri, jolloin se erottuu omaksi yksikökseen, eikä toisaalta liian pieni, jolloin se häviää sulautuessaan ryhmään.¹³⁶

Myös minimalistien teoksissa painottui taideteoksen mittakaavan tärkeys. Kuten läsnäolo, myös mittakaava aistitaan ja havainnoidaan intuitiivisesti. Teoksen mittakaavaa ei voi kokea valokuvan tai sanallisen kuvauksen välityksellä, se täytyy nähdä ja aistia todellisena.¹³⁷

Riley puhuu aidosta, puhtaasta näkemisestä ja havainnosta eräänä ihmisen tärkeänä peruskokemuksena. Aito, puhdas havainto ja näkeminen on yllättävä, kaunis ja voimallinen kokemus, jota aikaisempi kokemus ja tieto hämärtävät ja latistavat. Rileyn mukaan välittömän, tuoreen näkemisen ja havainnon ilmaiseminen maalauksen keinoin ei ole helppoa.¹³⁸

Riley korostaa näkemistapahtuman äkillistä luonnetta. Näyt ovat odottamattomia, nopeita ja ohikiitäviä. Jos niitä yrittää pitkittää tai tavoittaa uudelleen niiden aitous ja tuoreus katoaa. Näyt ovat luonteeltaan hetkellisiä, pakenevia ja saavuttamattomia. ”*Habitually people expect to recognise in a*

¹³² Riley viittaa tässä taiteen tekemisen ilmapiiriin Englannissa. Ibid.

¹³³ Cooke 2008, 139–140, 148; Sylvester 1999 (1967), 72.

¹³⁴ Sylvester 1999 (1967), 76.

¹³⁵ Cooke 2008, 139–140; Sylvester 1999 (1967), 72–73.

¹³⁶ De Sausmarez 1970, 31; Sylvester 1999 (1967), 72–73.

¹³⁷ Colpitt 1993 (1990), 73–79.

¹³⁸ Cooke 2008, 148.

painting something already known in a literal sense. I wanted to bring about some fresh way of seeing again what had already almost certainly been experienced, but which had been either dismissed or buried by the passage of time; that thrill of pleasure which sight itself reveals.”¹³⁹

Riley on kertonut työnsä tavoitteeksi ja päämääräksi ennalta vaikeasti ennustettavan mystisen läsnäolon, hallusinatorisen kokemuksen ilmaantumisen katsojalle maalaustaan katsottaessa.¹⁴⁰

Hän on kuvannut omaa työskentelyään havaintomaalarina: *”As an abstract painter, I start from the opposite end – from well-known, rather boring elements that in themselves hold no surprises. As I go on working there may come a point – it is by no means certain, but it can happen – that I am taken by surprise, startled into recognizing a pure sensation. That is when I know that I am on my way to making a painting.*”¹⁴¹

5.2.1. Rajoitukset maalausten suunnittelun lähtökohtina

Bridget Riley on kertonut haastattelussa E.H. Gombrichille, että hänen työnsä kasvavat hänen omista katsomisen kokemuksistaan sekä toisten taiteilijoiden teosten katsomisesta museoissa ja gallerioissa. Riley mieluummin katselee kuvia kuin lukee optisuutta käsitteleviä kirjoja. Hän ei ole kertomansa mukaan myöskään opiskellut valon fysiikkaa. Hän kertoo huomanneensa 1960-luvun alussa, että jännittävin tapa ryhtyä työhön oli rajoitusten asettaminen jokaisen yksittäisen teoksen kohdalla. Rajoitusten asettamisen kautta voi löytää asioita, joista ei ole osannut uneksia. Stravinskyn kuuteen musiikin tekemisestä kertovaan luentoön pohjautuva *The Poetics of Music*, samoin kuin Paul Kleen *Thinking Eye* olivat Rileyn raamattuja 1960-luvulla. Riley on siteerannut eräässä katalogissaan Stravinskyn lauseita, joiden hän kertoo tulleen itselleen johtavaksi periaatteeksi: *”My freedom thus consists in my moving about with the narrow frame that I have assigned myself for each one of my undertakings. I shall go even further: my freedom will be so much the greater and more meaningful, the more narrowly I limit my field of action and the more I*

¹³⁹ Riley 1999 (1984), 32–33.

¹⁴⁰ De Sausmarez 1970, 31.

¹⁴¹ Cooke 2008, 148.

*surround myself with obstacles. Whatever diminishes constraint diminishes strength. The more constraints one imposes, the more one frees oneself of the chains that shackle the spirit”.*¹⁴²

Riley on todennut Stravinskyn ajatusten hengessä lapsuutensa sodanaikaisen eristäytyneen, mutta sisäisesti ja elämyksellisesti täysipainoisen elämän Cornwallissa opettaneen hänelle, että hyvin vähästä voi tehdä jotakin merkityksellistä.¹⁴³

1960-luvulla Rileyn suunnitelmassa ja toteuttaessa teoksiaan pelkistetty, minimalistinen ilmaisu kiinnosti kuvataiteilijoiden lisäksi myös muiden alojen taiteilijoita, arkkitehtejä, kirjailijoita, muusikoita, tanssijoita ja teatterin tekijöitä.¹⁴⁴

6. *The Responsive Eye* -näyttely 1965

Riley osallistui vuonna 1965 merkittävään *The Responsive Eye* -näyttelyyn New Yorkin Museum of Modern Art’issa. Näyttelyn kuraattori William C. Seitz oli ollut 1955 ensimmäinen modernista taiteesta väitellyt tohtori maineikkaassa Princetonin yliopistossa. Hän oli kirjoittanut laajan esittelyn abstraktista ekspressionismista ja järjesti useita tämän suuntauksen taiteilijoiden yksityisnäyttelyitä MoMAan toimiessaan siellä kuraattorina 1960-luvulla.¹⁴⁵

Museoista oli tullut tärkeä taidekentän toimija Yhdysvalloissa. Toisin kuin Euroopassa yhdysvaltalaisia museoita rahoittivat ja hallinnoivat yksityiset lahjoittajat. Usein lahjoittajina toimivat rahamaailman ja valtionhallinnon vaikuttajat. Tällaisten sidosten kautta MoMAN toiminta oli kietoutunut taiteen

¹⁴² Gombrich 2003 (1995), 35–36; Riley 1999 (1965), 66–68; ”*Vapauteni perustuu siis mahdollisuuteen liikkua kulloistakin tehtävää varten asettamieni rajojen sisällä. Voin sanoa vielä enemmän: vapauteni on sitä suurempi ja sitä syvempi mitä ahtaammaksi rajoitan toimintakenttäni ja mitä enemmän kasaan esteitä tielleni. Kaikki mikä vähentää vaivojani, vähentää myös voimiani. Mitä enemmän ihminen ottaa itselleen vastuksia, sitä enemmän hän vapautuu henkisistä siteistään.*” Stravinski 1968 (1962), 66–67.

¹⁴³ Shiff 2003, 81.

¹⁴⁴ Gablik 1994 (1980), 252–253; Moszynska 1990, 182–189, 208, 252–253; Marzona & Grosenick 2009, 6.

¹⁴⁵ Seitz, William. *Defending the Modern*. MoMA [verkkosivu].

lisäksi myös Yhdysvaltojen ulkopoliitiikkaan erityisesti toisen maailmansodan ja kylmän sodan aikana.¹⁴⁶

Bridget Riley on kertonut *The Responsive Eye* -näyttelyn syntyyn liittyen, että Seitz oli kiinnostunut havainnosta laajasti käsitettynä, moderniin taiteeseen liittyvänä itsenäisenä juonteena. Seitz oli suunnitellut alun perin näyttelyä, joka rinnastaisi ranskalaisten impressionistien maalauksia havaintoa itsenäisenä elementtinä teoksissaan käyttävään ajankohtaiseen abstraktiin maalaustaiteeseen. Seitz huomasi kuitenkin pian, että suunnitelma olisi liian laaja yhden näyttelyn puitteissa. Ajanpuute ja esiteltävien taiteilijoiden suuri määrä aiheuttivat sen, että Seitz valitsi näyttelyyn tuolloin ajankohtaisia, havaintoa työssään käyttäviä, erilaisia suuntauksia edustavia taiteilijoita.¹⁴⁷



Ripustuskuva *The Responsive Eye* -näyttelystä, Museum of Modern Art, New York, 1965. Käytävän päässä Bridget Rileyn teos 'Hesitate'.

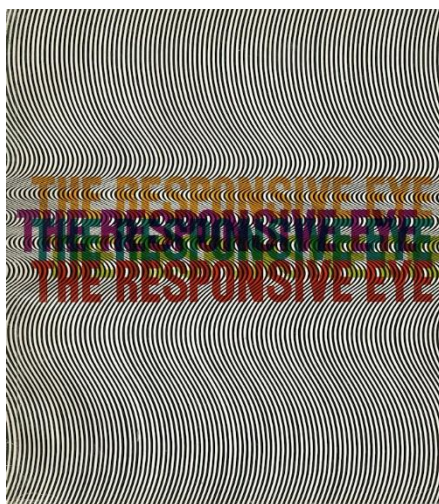
Näyttelyssä esiintyi sata taiteilijaa tai taiteilijaryhmää USA:sta, Etelä-Amerikasta ja eri puolilta Eurooppaa. Kultakin taiteilijalta oli mukana yksi tai kaksi teosta, ainoastaan Josef Albersilta ja Victor Vasarelylta oli mukana useampi maalaus.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Cockroft 2000, 147–154.

¹⁴⁷ Cooke 2008, 141–142; Seitz 1966 (1965), 3.

¹⁴⁸ Seitz 1966 (1965), 52–56.

Näyttelyssä oli esillä geometrista taidetta, uuskonstruktivistisia teoksia ja mobileita. Näyttelyn taiteilijoita olivat mm. Yaacov Agam, Hugo Demarco, José Duarte, Julio Le Parc, Nicolas Schöffer, Victor Vasarely, Yvaral, Josef Albers, Morris Louis, Kenneth Noland ja Frank Stella. Näyttelyssä oli mukana useita taiteilijoita, jotka olivat esiintyneet ensimmäisessä kineettisen taiteen yhteisesiintymisessä, Denise Renén gallerian *Le Mouvement* -näyttelyssä Pariisissa 1955.¹⁴⁹



William C. Seitz, *The Responsive Eye* 1965. Näyttelyluettelon kansilehti.

The Responsive Eye -näyttelyssä oli esillä kaksi Rileyn teosta, *Hesitate* (1964) ja *Current* (1964), jonka kuva on näyttelyluettelon kannessa.¹⁵⁰

Näyttelyn nimi kuvasi sitä, mistä näyttelyn teoksissa oli kyse: teoksen ja katsojan välisen kontaktin korostamisesta. Frances Follin on kiinnittänyt huomiota siihen, että yleensä näyttelyn nimi kuvastaa näyttelyssä esiteltäviä teoksia. *The Responsive Eye* -nimi sen sijaan painotti yhtä lailla katsojan kokemusta näyttelyssä kuin näyttelyn teoksia. Näyttelypaikka, vuonna 1929 avattu keskeinen amerikkalaista modernismia määrittävä instituutio New Yorkissa, painotti osaltaan näyttelyn merkittävyyttä.¹⁵¹

¹⁴⁹ Richard 2006, 88; Seitz 1966 (1965), passim.

¹⁵⁰ Moorhouse 2003, 16; Seitz 1966 (1965), 55.

¹⁵¹ Weinhardt 2007, 26; Follin 2004, 23.

Rileyn saapuessa New Yorkiin näyttelyn avajaisiin hän järkyttyi matkalla lentokentältä kaupunkiin, nähdessään Madison Avenuella kauppojen ikkunat täynnä versioita omista maalauksistaan hameissa, ikkunoiden somistuksissa, kaikkialla.¹⁵² Eräs hameiden valmistaja, jolla oli yhteyksiä MoMAan, oli ostanut Rileyyn maalauksen ja teettänyt sen pohjalta hameita. Muut muotimaailman toimijat matkivat niitä välittömästi; kaikki oli ehtinyt tapahtua ennen kuin Riley saapui lentokentälle. Hän on kertonut, ettei hänellä ollut aavistustakaan asiasta saapuessaan New Yorkiin. Osalla *The Responsive Eye* -näyttelyn avajaisvieraista oli päällään vaatteet, jotka pohjautuivat Rileyyn maalauksiin.



Richard Shops -kauppa-ikkunan somistus, 1966.

Amerikkalaiset taiteilijat tukivat Rileyä järkyttävässä tilanteessa. Albers kutsui Rileyä tyttärekseen, Barnett Newman vei Rileyyn lakimiehensä puheille. Riley koetti saada oikeutta oikeusteitse vain todetakseen, että Yhdysvalloissa ei ollut tuolloin tekijänoikeuslakia. Sellainen, lempinimeltään *Bridget's Bill* saatiin tapahtuman seurauksena aikaan 1967. Riley ajatteli tuolloin, että kuluisi ainakin 20 vuotta ennen kuin kukaan haluaisi katsella hänen töitään. Hän selvisi tuosta vaiheesta keskittymällä työntekoon.¹⁵³

Edellä kuvatuunlainen taiteen ja muodin yhdistäminen ei ollut uutta Yhdysvalloissa. *Vogue*-lehdessä esiteltiin muotia Jackson Pollockin maalausten

¹⁵² Follin 2004, 208–209.

¹⁵³ Graham-Dixon 2003 (1995), 75–77; Kudielka 1999, 224; Victor Vasarelyn asenne taiteen ja teollisen valmistamisen yhdistämiseen oli päinvastainen kuin Rileyyn. Vasarely teki yhteistyötä kankaanvalmistajien kanssa, hän suunnitteli taiteellisten näkemystensä mukaisia malleja kangasteollisuuden toteutettavaksi. Jackson 2004 (1998), 87, 89–90.

edessä vuonna 1951.¹⁵⁴ Minimalistista taidetta esittelevässä *Black, White and Gray* -näyttelyssä vuonna 1964 kauden muoti oli yhdistetty näyttelytöiden yksinkertaisuuteen ja hillittyihin väreihin. *Vogue* esitteli näyttelyä usealla sivulla, näyttelyssä kuvattu malli esiintyi kuvissa yksinkertaisen tyylikkäässä iltapuvussa Morris Louisin maalausten edessä.¹⁵⁵



Mannekiini Jackson Pollockin maalauksen Autumn Rhythm edessä, 1951.

Valokuva: Cecil Beaton.

The Responsive Eye -näyttelyn arvosteluissa Rileyn teoksia vähäteltiin nokkelina silmänkääntötemppuina, niitä verrattiin negatiiviseen sävyyn amerikkalaisten taiteilijoiden ylivoimaisina koettuihin modernistisiin teoksiin. Kriitikot olivat närkästyneitä siitä, että näyttelyn kuraattori oli rohjennut sijoittaa Rileyn ja hänen kaltaistensa maalareiden teoksia amerikkalaisten abstraktien maalareiden, kuten Morris Louisin teosten viereen.¹⁵⁶

Rosalind Krauss kirjoitti näyttelystä *Art International* -lehdessä ilmestyneessä artikkelissaan *Afterthoughts on Op*. Hän teki kirjoituksessaan selvän eron Pollockin, Louisin ja Nolandin kunnianhimoisten maalausten ja vähemmän merkityksellisten Victor Vasarelyn, Bridget Rileyn ja Richard Anuszkiewiczin töiden suhteen. Jälkimmäisten taiteilijoiden tavoite oli hänen mukaansa

¹⁵⁴ Clark 1999, 302–304.

¹⁵⁵ Meyer 2001, 78–79.

¹⁵⁶ Hopkins 2000, 146–147.

ainoastaan hämätä ja sokaista katsojan silmiä.¹⁵⁷ Krauss rinnasti Rileyn teokset opiskelijoiden havaintoilluusioilla tekemiin kokeiluihin.¹⁵⁸

Näyttelyyn ja sen saamaan vastaanottoon heijastuivat keskenään kiistelevät käsitykset siitä, mitä modernistinen taide on. MoMAN kuraattori Seitz oli keskeinen väittelijä tässä kiistassa. Frances Follinin mukaan hänen tavoitteenaan oli uudistaa instituutionsa aikaisempi, modernismia määrittävä rooli. Op-taiteen ja erityisesti Rileyn teosten esille tuominen oli Follinin mukaan harkittu yritys ottaa aloite käsiin tässä väittelyssä.¹⁵⁹

Thomas Crow esittää, että Rileyn ulkoisesti modernismin kaanonin mukaiset, mutta sisällöltään siitä poikkeavat, katsojan aisteihin vetoavat teokset haastoivat amerikkalaisen modernismin normeja. Amerikkalaiset modernismin puhtautta vaalivat kriitikot suhtautuivat sen vuoksi kielteisesti Rileyn teoksiin.¹⁶⁰

The Responsive Eye lähti New Yorkin jälkeen kiertämään Yhdysvalloissa St. Louisin, Seattlen, Pasadenan sekä Baltimoren taidemuseoihin.¹⁶¹

Rileyn näyttelyn avulla Yhdysvalloissa saavuttama huomio sen negatiivisista painotuksista huolimatta teki hänestä kansainvälisesti tunnetun taiteilijan ja herätti mielenkiinnon hänen teoksiaan ja persoonaansa kohtaan. Rileyn viikko *The Responsive Eye* -näyttelyn avajaisten jälkeen alkanut yksityisnäyttely Richard Feigen Galleryssa New Yorkissa myytiin loppuun ennen avajaisia.¹⁶² Paul Moorhouse on huomauttanut New Yorkin matkan jälkeen tapahtuneesta muutoksesta Rileyn teoksissa. Maalausten havaintoon liittyvät, muodolliset elementit tulivat hienovaraisemmiksi ja epämääräisemmiksi, näkyvä muutos oli

¹⁵⁷ Follin 2004, 23–24, 28, 31, 38; Meyer 2001, 121–122.

¹⁵⁸ Hopkins 2000, 146–147.

¹⁵⁹ Follin 2004, 23; Moszynska 1990, 189–197; MoMAN esittelemä eurooppalaisperäisiä suuntauksia – fauvismia, kubismia, surrealismia sekä Bauhausin perinnettä painottava modernismin versio oli laajalaisempi kuin vaikutusvaltaisen kriitikon Clement Greenbergin näkemys. Greenberg painotti taideteoksen muodollisia ja esteettisiä arvoja sisällön kustannuksella. Hän oli modernin amerikkalaisen taidekriitikin isähahmo, jonka toiminnan tärkeimmän osan muodostivat Yhdysvaltain abstraktin ekspressionismin ja etenkin Jackson Pollockin tuotannon arviointi. Greenbergin keskeinen asema amerikkalaisessa taidekriitikissä jatkui neljä vuosikymmentä. Hänen auktoriteettinsa oli vahvimmillaan 60-luvulla. Lintinen 1989, 81–82; Meyer 2001, 121–122; Moszynska 1990, 189–190; Wood et al. 1993, 57.

¹⁶⁰ Crow 1996, 111; Ks. myös Follin 2004, 23–24.

¹⁶¹ Seitz 1966 (1965), 52.

¹⁶² De Sausmarez 1970, 34; Moorhouse 2003, 16.

sävyvaihteluiden ja erisävyisten harmaiden värien ilmaantuminen maalauksiin.¹⁶³

7. Bridget Rileyn mustavalkoiset maalaukset

Josef Albersin ja Victor Vasarelyn optiseen havaintoon perustuvien mustavalkoisten kokeilujen ja toteutettujen teosten lisäksi myös useat amerikkalaiset maalarit olivat rajanneet 1940-luvulta lähtien teostensa värit mustaan, valkoiseen ja harmaaseen.¹⁶⁴ Amerikkalaisten maalareiden teokset saivat vastakaikua myös Isossa-Britanniassa, jossa maalattiin amerikkalaisten esikuvien mukaisia mustia maalauksia 1950-luvun lopulla.¹⁶⁵

7.1. Bridget Rileyn mustavalkoisten teosten taustaa

Mustan ja valkoisen värin rinnastuksella saadaan esitetyksi suurin mahdollinen kontrasti. Taidekouluissa tehdään paljon mustavalkoisia sävyharjoituksia kuvaamaan kolmiulotteisuutta ja korostamaan valon ja varjon merkitystä kuvan rakentamisessa. Bridget Riley on kertonut taideopintojensa sisältäneen pääasiallisesti mustavalkoista mallista piirtämistä, hän sai perusteellisimman taideopintoihinsa sisältyneen ohjauksen mustavalkoiseen piirtämiseen liittyen.¹⁶⁶

Rileyn ja Maurice de Sausmarez'n yhteinen Italian matka kesällä 1960 oli Rileylle tärkeä taiteellisten näkemysten ja uusien ideoiden muovaaja. Rileyn ja de Sausmarez'n suhde päättyi matkan jälkeen syksyllä 1960, mikä johti Rileyn henkilökohtaiseen ja taiteelliseen kriisiin. Riley koetti kuvata epätoivoisia tuntojaan maalaamalla henkilökohtaisina viesteinä ja tunteidensa ilmaisijoina kokonaan mustia maalauksia. Hän joutui kuitenkin toteamaan, että mustat maalaukset, huolimatta niihin ladatuista voimakkaista tunteista, olivat taiteellisessa mielessä mitäänsanomattomia. Riley toteutti seuraavan maalauksensa *Kiss*'in mielessään Seurat'n opetus kontrastien merkityksestä

¹⁶³ De Sausmarez 1970, 34, 92–93; Moorhouse 2003, 16.

¹⁶⁴ Albers 1985, 9, 11, 24, 53; Archer 2002 (1997), 47; Crow 1996, 65–67; Gablik 1994 (1980), 246–248; Holzhey 2005, passim; Hopkins 2000, 131–135; Meyer 2001, 77–81; Moszynska 1990, 159–162.

¹⁶⁵ Mellor 1993, 77–78.

¹⁶⁶ Henriques 1999 (1988), 24; Kudielka 1999, 223; Moorhouse 2003, 12–13.

silmää stimuloivana ja aisteja jännittävänä, elävöittävänä voimana. Paul Moorhouse on todennut, että *Kiss* oli yhtä lailla persoonallinen viesti kuin Rileyn kokonaan mustat maalaukset, mutta se on taiteellisessa mielessä paljon merkittävämpi.¹⁶⁷

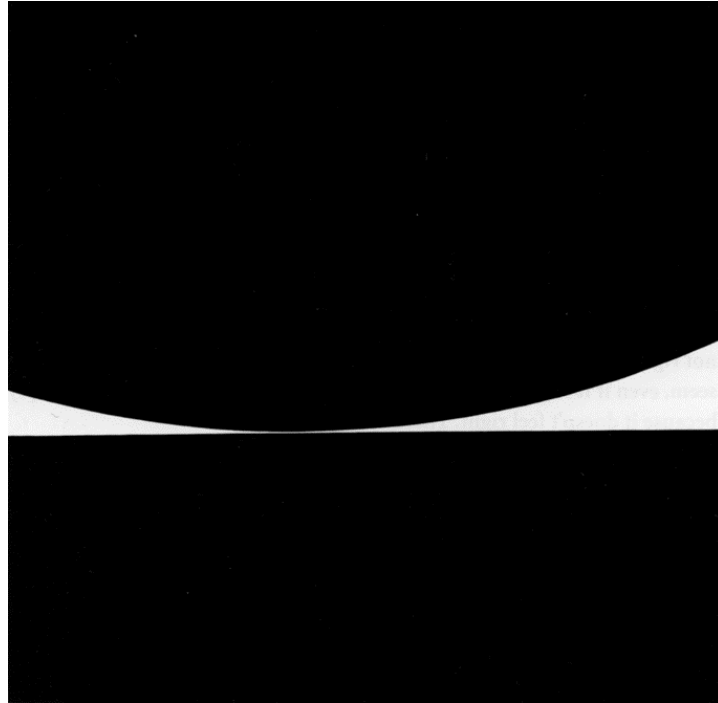
Rileyn tehdessä ensimmäisen mustavalkoisen maalauksensa hän ei suunnitellut tekevänsä niitä enempää. Hän kiinnostui kuitenkin aiheen mahdollisuuksista ja päätti tehdä vielä toisen. Ensimmäinen maalaus oli ollut henkilökohtainen viesti tietylle läheiselle ihmiselle. Hän halusi sanoa teoksellaan, että on olemassa kiistattomia, vastaansanomattomia asioita, ettei voida teeskennellä, että musta on valkoista. Teos oli yritys sanoa henkilökohtaisella tasolla jotakin pysyvyyksistä ja epävakaisuuksista, varmuuksista ja epävarmuuksista.¹⁶⁸

7.2. Bridget Rileyn seitsemän mustavalkoista maalausta

Kiss (1961) on yksinkertainen ja voimakas teos, teoksessa on rauhallinen ja vääjäämätön tunnelma. Alaosan musta suorakaide ja teoksen yläosaa hallitseva, valkoista taustaa vasten kaartuva musta muoto lähes kohtaavat ja koskettavat toisiaan. Niiden väliin jää kuitenkin pieni, merkitsevä ja täsmällinen rako. Sommittelun mustat elementit voidaan hahmottaa kappaleiksi tilassa maalauksen valkoisen alueen hahmottuessa taustaksi. Sommittelu on mahdollista nähdä myös päinvastoin: mustaa taustaa vasten teoksen reunoja kohti laajenevana valkeana alueena. Jos teoksen sommittelua tarkastelee ikään kuin osana laajempaa näkymää, niin yläosan kaartuvan muodon voi nähdä pyöreänä kiekkona tai pallona, joka on joko irtautumassa tai kiinnittymässä teoksen alaosan suorakaiteen muotoiseen alueeseen. Jos sommitelmaa ajattelee detaljina, osana laajempaa näkymää, niin *Kiss*-maalauksessa kuvattu epäsymmetrinen näkymä vihjaa liikkeeseen, teoksen yläosan pyöreän elementin liikkumiseen.

¹⁶⁷ Moorhouse 2003, 14–15.

¹⁶⁸ Gooding 1999 (1988), 125.



Bridget Riley, Kiss, 1961, akryyli kankaalle, 122x122 cm. Yksityiskokoelma.

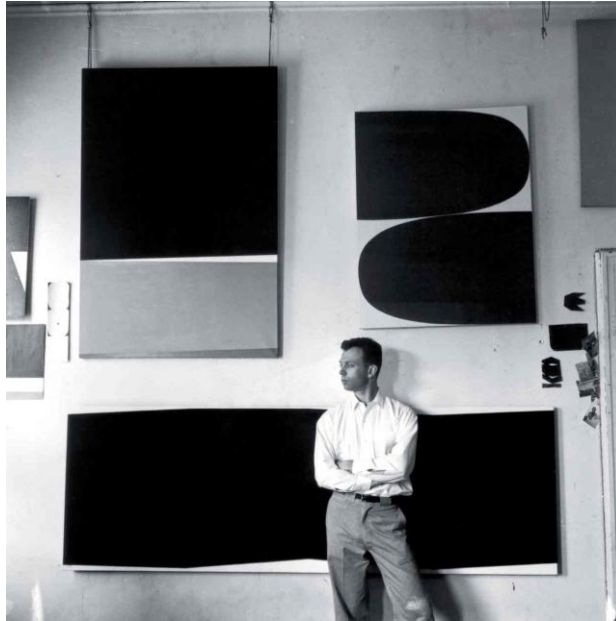
Riley on kertonut *Kissin* olleen maalauksellinen kokeilu ja henkilökohtainen viesti läheiselle ihmiselle. Teoksen sommittelun elementit ilmentävät sekä läheisyyttä että erillisyyttä. Teoksen tumma yleisilme korostaa paitsi viestin painokkuutta myös sen taustalla olleita surullisia tunteita.

Éric de Chassey on kiinnittänyt huomiota *Kissin* sommittelun samankaltaisuuteen joidenkin Ellsworth Kellyn saman aikakauden maalausten kanssa¹⁶⁹. Kelly kuvasi 1950-luvun maalauksissaan usein siluettimaisia, varjomaisia muotoja tai kohteiden välistä negatiivista tilaa. Kelly on kertonut, että hänen tavoitteenaan oli muotojen sommittelun sijaan jakaa koko kuvan tila. Hänen kovareuna-abstraktioissaan kuvatut yksinkertaiset muodot näyttävät jatkuvan kuvapinnan ulkopuolelle, näyttäen yksityiskohdilta suuremmista alueista.¹⁷⁰ Irving Sandler on kiinnittänyt huomiota Kellyn kovareunamaalausten ekspressionistiseen tunnelmaan, mikä erottaa ne aikaisemman vaiheen geometrisesta abstraktiosta. Sandlerin mukaan syy tämän vaikutelman syntymiseen saattaisi olla maalauksissa usein esiintyvät, taiteilijan herkkyyttä ja tunnetta ilmentävät aistilliset, kaartuvat ja laajenevat muodot.¹⁷¹

¹⁶⁹ De Chassey 2008, 74; Ks. myös Saunders 1997, 1168.

¹⁷⁰ Sandler 1978, 215–218.

¹⁷¹ Sandler 1978, 220–222.



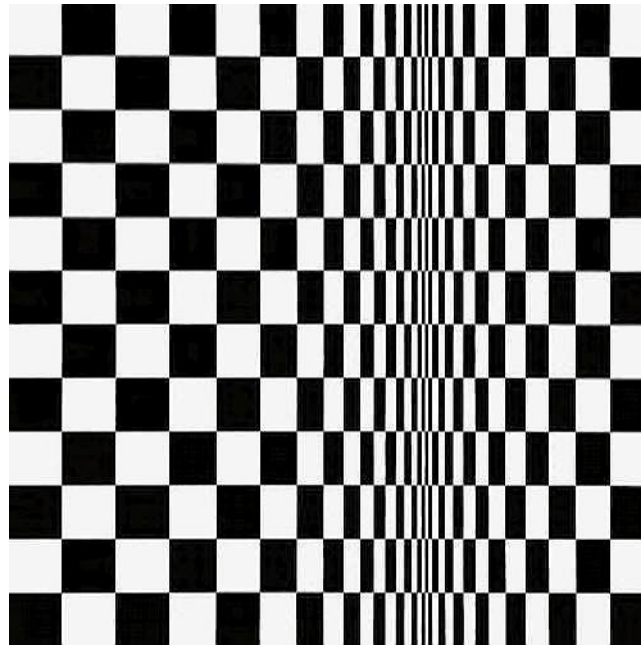
Ellsworth Kelly valokuvattuna Broad Streetin studiollaan New Yorkissa 1956. Valokuva: Onni Saari.

Kiss aloitti Rileyn mustavalkoisten teosten kauden. Hän ryhtyi käyttämään useimmissa seuraavissa mustavalkoisissa maalauksissaan yhtenäistä, yli koko maalauksen pinnan ulottuvaan ruudukkoon pohjautuvaa sommittelumallia. Neutraali, ruudukkoon pohjautuva kenttämäinen maalauksen tila oli tyypillinen useille 1950- ja 1960-lukujen modernistisille abstrakteille maalauksille.¹⁷²

Riley sommitteli teoksensa millimetripaperia apuna käyttäen, täyttäen maalauksen pohjana olevan ruudukon lähes identtisillä abstrakteilla elementeillä, palloilla, ovaaleilla, neliöillä tai erisuuntaisilla kolmioilla.¹⁷³ Hän loi liikkeen ja tapahtuman teoksiinsa valitsemiaan elementtejä venyttämällä, litistämällä, laajentamalla ja häivyttämällä. Maalaukset on toteutettu tasaisella ja huomaamattomalla sivellintekniikalla, jolloin katse ei kiinnity teoksen yksittäisiin kohtiin, eikä jää seuraamaan erillisiä siveltimen jälkiä.

¹⁷² Colpitt 1993 (1990), 60–61; Crow 1996, 111–114; Follin 2004, 23.

¹⁷³ Ks. esim. de Sausmarez 1970, 64, 66, 72.



*Bridget Riley, Movement in Squares, 1961, tempera levyllä, 122x121 cm,
Arts Council Collection. Hayward Gallery, Lontoo.*

Movement in Squares -maalaukseen (1961) tarkasteltaessa katse kiinnittyy maalauksen vasemman laidan tasaiseen pintaan, mutta silmän vaeltaessa maalauksen oikealle puolelle katsoja huomaa tarkastelevansa sisäänpäin kutistuvaa tilaa, ikään kuin liikkeessä olevan sylinterin sivua. Tilan kutistumisen vaikutelman aiheuttaa samankorkuisten ruutujen kapeneminen leveyssuunnassa ruutujen korkeuden pysyessä samana. Maalauksen pinta ikään kuin kaartuu sisäänpäin maalauksen keskikohdan oikealla puolella. Kun katse kohdistuu siihen kohtaan, jossa maalauksen tila vetäytyy sisäänpäin se kohtaa liikkeessä olevan, sivusuuntaan laajenevan kiristävän näkymän.

Movement in Squares on Rileyn mustavalkoisen kauden alkuvaiheen teos, jossa hän alkaa löytää omia keinojaan ja ilmaisuaan. De Sausmarez on ajoittanut Rileyn oman taiteellisen ilmaisun löytymisen *Kiss*- ja *Movement in Squares* -maalauksen valmistumiseen vuoden 1960 lopulla ja vuoden 1961 alkupuolella. Hänen mukaansa *Movement in Squares* -maalauksen valmistuminen vuonna 1961 varmisti Rileyn taiteellisen tulevaisuuden.¹⁷⁴

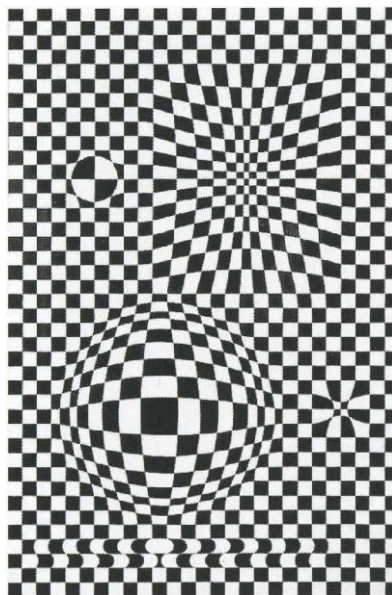
Rileyn ja Maurice de Sausmarez'n keskustelut taiteesta ja heidän yhdessä tekemänsä Italian matka kypsyttivät ja muovasivat ratkaisevalla tavalla Rileyn

¹⁷⁴ ”Interest is always expressed in defining the point at which an artist discovers his own original field, and in the case of Riley a particularly rewarding comparison can be made between *Kiss* completed in late 1960 and *Movement in Squares* painted early in 1961”. De Sausmarez 1970, 26–28.

ajattelua ja työskentelyä. Riley näki de Sausmarez'n kertoman mukaan myöhemmin samana vuonna ensimmäistä kertaa jäljennöksiä Vasarelyn teoksista ja huomasi, että Vasarelyn työt olivat ikään kuin ennustaneet hänen maalaustaan.¹⁷⁵ Henry Madoff on kiinnittänyt huomiota *Movement in Squares* -maalauksen elementtien ja Rileyn Italian matkallaan 1960 Sienassa kokeman sadekuuron aiheuttaman visuaalisen elämyksen samankaltaisuuteen¹⁷⁶.

Victor Vasarelyn *Vega* vuodelta 1957 koostuu samantyyppisistä mustista ja valkoisista ruuduista kuin Rileyn *Movement in Squares*. Myös Vasarelyn ruudut kutistuvat ja laajenevat tietyissä kohdissa maalauksen kuvatilaa synnyttäen sisään ja ulospäin työntyvää liikettä.¹⁷⁷

Rileyn ja Vasarelyn teoksia *The Responsive Eye* -näyttelyn yhteydessä tarkastelleen kriitikon mukaan Rileyn teokset vaikuttavat katsojan silmiin aggressiivisemmin¹⁷⁸. Rileyn maalausten tapahtuma on kokonaisvaltainen, se läpäisee ja ottaa haltuunsa koko maalauksen tilan. Rileyn maalaukset tempaavat katsojan outoon tilaansa ja kankaalla tapahtuvaan esitykseen. Katsomiskokemus on tapahtuma, ikään kuin happening, johon Riley on viitannut teostensa yhteydessä.¹⁷⁹



Victor Vasarely, *Vega*, 1957, akryyli kankaalle, 47x33 cm. Yksityiskokoelma.

¹⁷⁵ De Sausmarez 1970, 28.

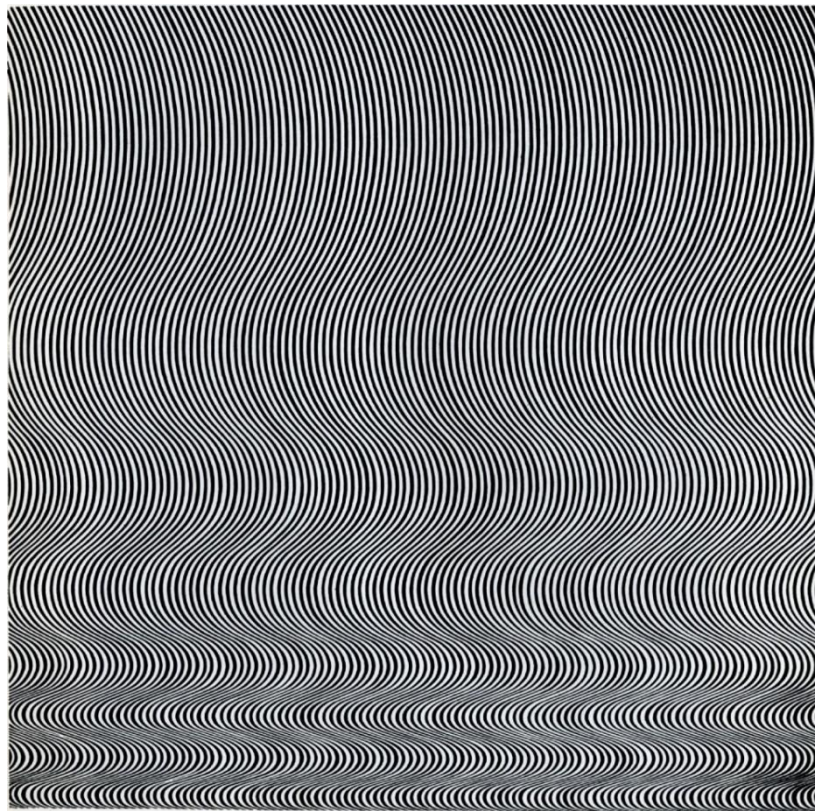
¹⁷⁶ Madoff 2002. *Art Forum* 2002 [verkkohakemisto].

¹⁷⁷ Ks. myös Holzhey 2005, 48, 52, 55.

¹⁷⁸ Follin 2004, 128.

¹⁷⁹ Riley 1999 (1965), 66–67.

Bridget Rileyn *Fall*-niminen maalaus (1963) koostuu kapeiden, vertikaalisuunnassa aaltoilevien raitojen täyttämästä kuvatilasta ja niiden aaltomaisen liikkeen laskostumisesta tai tihenemisestä maalauksen alareunassa. Tasaisesti vuorotellen maalatut mustat ja valkoiset aaltoilevat raidat väsyvät kuvan alareunassa muodostaen häiriön ja visuaalisen tapahtuman tasaisena soljuvan sommitelman alareunaan. *Fall* on samantyyppinen kuin sen kanssa lähes identtinen *Current*, (1964) joka oli kuvattu *The Responsive Eye* -näyttelyn luettelon kanteen. *Current*-maalauksessa häiriö, sommittelun tiheneminen tapahtuu horisontaalisuuntaisesti maalauksen keskikohdalla. *Current*in raitojen aaltoilu ehtii palautua ennalleen, tilanne rauhoittuu ennen kuin silmä ehtii teoksen alaosaan. *Fall* -maalauksen häiriö jää kiristävään ja ahdistavaan tilanteeseen, joka ei ehdi laueta ja palautua ennalleen ennen maalauksen kuvatilän päättymistä. Fallin alareunaan laskostuva ja päättyvä liike saa katseen vaeltamaan takaisin ylöspäin, mistä teoksen yläosan loiva aaltoliike palauttaa sen vaeltamaan jälleen alaspäin.



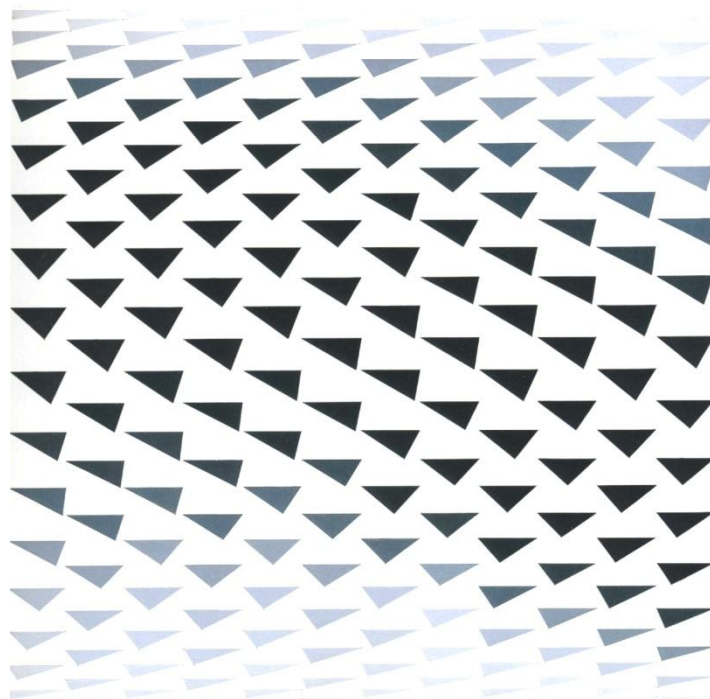
Bridget Riley, Fall, 1963, emulsio levyille, 141x140,5 cm. Tate Gallery, Lontoo.

Aaltomaisesti liikkuvat tasaiset raidat ovat omalla tavallaan kauniita, ne saattavat tuoda mieleen esim. veden aallot, silkkikankaan tai pitkät, hohtavina aaltoilevat hiukset. Maalauksen visuaalinen kieli voidaan nähdä feminiinisen

pehmeänä. Ohuet aaltomaiset raidat ovat kuitenkin tasaisuudessaan ahdistavia, ikään kuin kuvapintaan raavittuja. Riley käyttää ja soveltaa näissä aaltomaisissa maalauksissaan *moirée*-ilmiötä. William Seitzin mukaan tätä kauan tunnettua ilmiötä ryhdyttiin tutkimaan intensiivisesti 1960-luvulla, useat op-taiteilijat ottivat *moirée*-ilmiön uudelleen käyttöön. Seitz selitti ilmiön perustuvan osittain simultaanikontrastiin, jossa optinen sekoitus saa toisiinsa kietoutuvat raidat synnyttämään katsojan silmään virtaavan tai optisesti väreilevän liikkeen vaikutelman.¹⁸⁰

Ernst Gombrich on kuvannut *moiréen* kaltaista ilmiötä termillä *etcetera*-periaate. Hän viittaa näkyyn, joka syntyy katsojalle kuvan elementtien avulla ikään kuin kangastuksena, ilman että ilmiö on fyysisesti todellinen.¹⁸¹

Rileyn maalauksissa *moirée*-ilmiö ei ole irrallinen dekoratiivinen koriste; Riley luo sen avulla maalaukseensa kokonaisvaltaisen, dynaamisessa liikkeessä olevan tilan. *Moirée*-ilmiö on Rileylle sommittelun elementti ja väline hänen kuvatessaan jatkuvasti muuttuvaa, liikkeessä olevaa tilaa ja tapahtumaa.



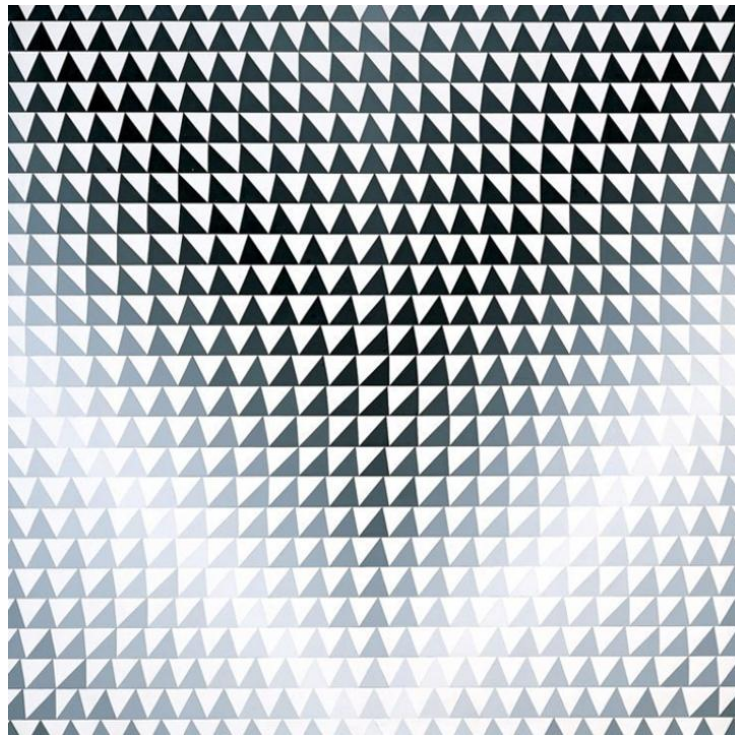
Bridget Riley, *Turn*, 1964, emulsio kovalevyllä, 50x50 cm. Yksityiskokoelma.

Turn-maalauksessa (1964) on kuvattu samantyyppinen sylinterimäinen muoto kuin *Movement in Squares* -maalauksessa. Maalauksen ylä- ja alareunassa on

¹⁸⁰ Seitz 1966 (1965), 38; Wetzer 2000, 61.

¹⁸¹ Reichardt 1994 (1966), 243.

sumun, savun tai valon vaikutelmiin viittaava, sävyvaihtelun aikaansaava häivytyks. Teoksen ylä- ja alareunojen vaaleammat alueet vahvistavat sommittelun kuperaa, liikkeessä olevaa, sylinterin reunoilta himmenevää ja häipyvää liikettä. *Turn*-maalauksessa erillisten pienten kolmioiden avulla sommiteltu liike tapahtuu diagonaalilinjojen suuntaisesti. Kolmioiden muodon muuntamisella ja venyttämällä sekä erimallisten ja erisuuntaisten kolmioiden vaihtelevalla sijoittelulla silmää johdetaan kuvapinnan eri puolille, alhaalta ylös, ylhäältä sivuille ja alas. Vaikutelma teosta katsoessa on samanlainen kuin pesukoneen sylinterin jatkuva, hurja pyöriminen. Nimensä mukaisesti teoksen aihe ja sisältö näyttää olevan päämäärätön, jatkuva liike, muutos ja näkökulman vaihtuminen paikasta toiseen. Frances Follinin mukaan teoksen elementtien jatkuvasti suuntaa muuttava liike voi luoda mielikuvan myös liikkeessä olevista lintu- tai kalaparvista¹⁸².

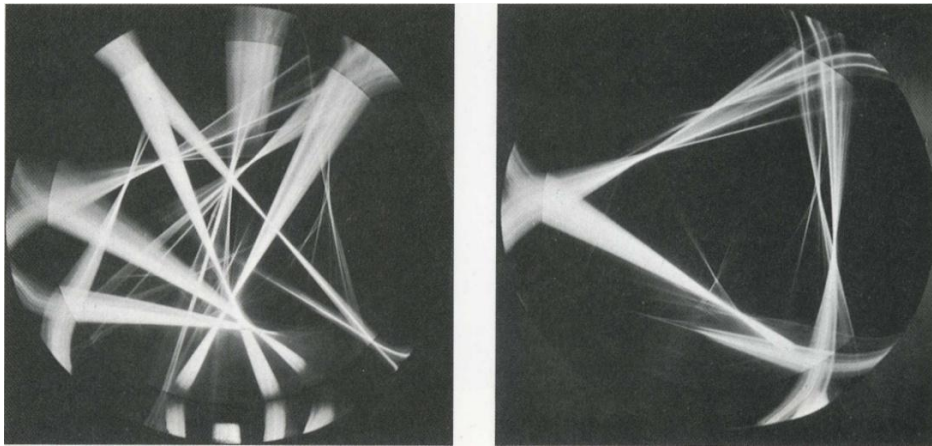


Bridget Riley, Burn, 1964, emulsio kovalevyille, 56x56 cm. Yksityiskokoelma.

Burn-maalauksen (1964) alareunan keskeltä nousee diagonaalisuuntaisesti teoksen molempien sivujen keskikohtaan maalauksen nimen mukaisesti tuleen tai savuun assosioituvat värähtelevät vanat, ikään kuin käsivarret, jotka ottavat haltuunsa koko kuvatilan.

¹⁸² Follin 2008, 94.

Kuvatilan tausta muodostuu pienistä kantansa varassa seisovista kolmioista, jotka johdattavat teosta tarkastelevaa katsetta kallistumalla välillä vasemmalle, välillä oikealle tai osoittamalla kohtisuoraan ylös. Maalauksen taustan mustien kolmioiden eteen maalatut vaaleat diagonaalisuuntaiset elementit saavat koko teoksen värähtelevään liikkeeseen. Sommittelualueen reunoilla sijaitsevat kolmiot on katkaistu, ne näkyvät vain osittain. Tämä osaltaan vahvistaa teoksen staattisuutta karttavaa, pysähtymätöntä liikettä. Maalausta tarkastellessa vaaleat, tulen tai värähtelevän valon kaltaiset diagonaalilinjat näyttävät liikkuvan ja väreilevän paikallaan. Niiden väreily heijastuu kaikkialle kuvatilaan. *Burn*-maalauksessa on väijäämätön tunnelma. Suorat linjat vaihtelevat hakkaavan, sahaterämäisen liikkeen kanssa, joka kieltää yritykset löytää sommittelusta vakaata tai liikkumatonta kohtaa.



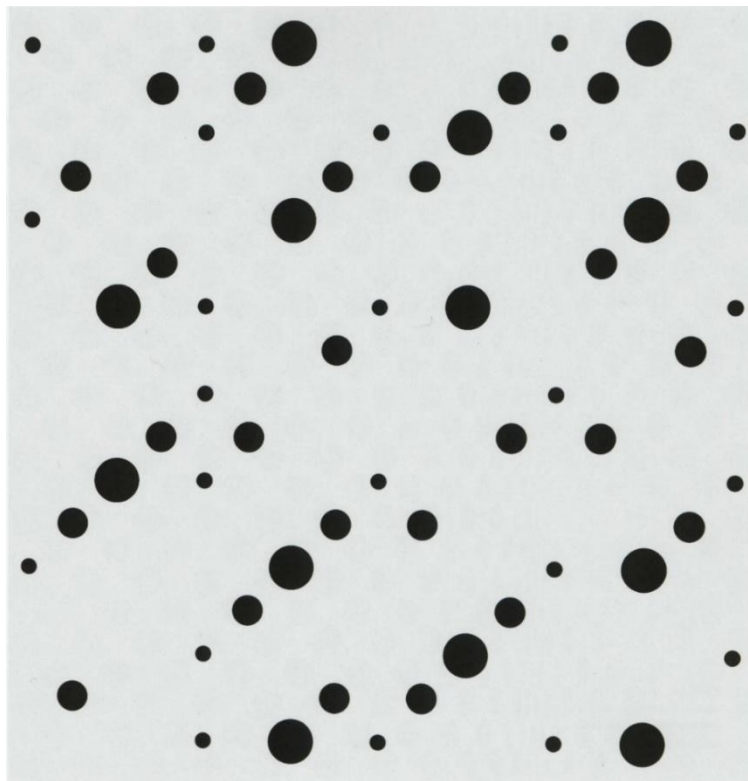
Julio le Parc, Continuel-lumière, 1962. Wise Gallery, New York.

Kineettisissä taideteoksissa oli käytetty valoa värin kaltaisena sommittelun elementtinä 1950-luvulta lähtien.¹⁸³ Samalla tavalla kuin Riley toteutti mustavalkoisissa maalauksissaan liikkeen vaikutelman maalauskanan pinnalla ilman konkreettista, mekaanista liikettä, hän on kuvannut tulen tai valon värähtelyä maalin ja kankaan sekä teoksen tarkkaan mietityn sommittelun avulla.

White Disks 2 -maalauksen (1964) valkoinen tausta ja mustat, kolmea eri kokoa olevat, sattumanvaraisen näköisesti; vaihtelevasti, mutta tarkasti sijoitetut pallot näyttävät jähmettyneen paikoilleen. Maalauksen nimessä kuvatut

¹⁸³ Brett 1968, 86; Moszynska 1986, 180.

valkoiset pallot tai kiekot ilmaantuvat maalauksen pinnalle outoina näkyinä, ikään kuin hallusinaatioina, jälkikuvina teoksessa tosiasiallisesti kuvatuille mustille kiekkoille. Maalauksen pinnassa liikkuvat, sykkivät ja katoavat valkoiset kiekot synnyttävät kineettisen elämyksen, joka elää ja liikkuu katsojan silmien liikkeen mukana. Frances Follin on todennut, että Rileyn maalauksessa loputtomiin katoavat valkoiset kiekot haastavat suhteemme visuaaliseen todellisuuteen.¹⁸⁴



Bridget Riley, White Discs 2, 1964, emulsio kovalevyllä, 104x99 cm. Yksityiskokoelma.

Unto Pusa kuvaa teoksessaan *Väri – muoto – tila* yhtäaikaisten kontrastien lisäksi myös perättäisiä kontrasteja. Perättäiset kontrastit ilmenevät silloin, kun silmät katsottuaan ensin useampia värillisiä esineitä kääntyvät katsomaan yksiväristä pintaa. Esineiden kuviot ilmaantuvat yksiväriselle pinnalle niiden komplementtiväreissä. Pusa kuvaa tapahtumaa: ”*Kun tuijotetaan valkoisella pohjalla olevaa mustaa ympyrää, ja kun käännetään katse jonkun ajan kuluttua nopeasti valkoiselle paperille, nähdään siihen ilmestyvän äsken katsotun*

¹⁸⁴ Follin 2007, 53–54.

mustan ympyrän negatiivisen valkoinen kuva, jolloin valkoinen tausta näyttää samalla mustahtavalta.”¹⁸⁵

Rileyn maalauksen mustien pallojen tarkkaan suunniteltu, sattumanvaraisen näköinen sommittelu saa katsojan silmissä aikaan Pusan kuvaaman perättäisen kontrastin, jälkikuvan. Maalauksessa perättäinen kontrasti tai jälkikuva syntyy samanaikaisesti teosta katsottaessa, ilman että katsojan kääntää katsettaan pois maalauksesta. *White Discs 2* -maalauksessa jälkikuvina ilmaantuvat valkoiset pallot ovat mustien pallojen kanssa yhtä tärkeitä ja olennaiset teoksen elementit. Ne näkyvät ja liikkuvat katsojan katseen mukana todellisen, fyysisen maalauksen edessä sommittelun elimellisenä osana.

N.A. Dodgson on tutkinut *White Discs 2* -maalauksen rakennetta tietokoneohjelmien avulla. Hän osoittaa tutkimuksessaan, että teoksen rakenteen pohjana on kolmen erikokoisen kiekon, pienen pallon tai pisteen järjestelmä. Riley on luonut liikkeen ja elämän maalaukseensa poistamalla harkitusti osan näistä sommittelun pohjana olleista säännöllisissä riveissä olleissa kiekkoista tai palloista.¹⁸⁶ Dodgson totesi tutkimuksessaan, että 50% tai sitä suuremman määrän poistaminen säännöllisestä kuviosta tuhoaa kuvion pohjan. Tällöin aivoille ei synny riittävästi havaintomateriaalia hahmottaa pisteiden muodostamaa kuviota. Kun kiekkoja poistetaan vähemmän kuin 25%, jäljelle jää aukollinen kuvio. Ihmisaivojen on helppo täydentää epätäydellinen versio kokonaisesta kuviosta. Kun kiekkoja poistetaan kuviosta noin 25% - 50% syntyy kuvio, missä on riittävästi säännöllisyyttä kuvion taustana olevan sommitelman havaitsemiseen ja toisaalta riittävästi sattumanvaraisuutta, että teosta voidaan tarkastella myös sen omilla ehdoilla. Dodgson kokee merkityksellisenä Rileyn taiteellisen päätöksen poistaa suurin piirtein kolmasosan teoksen pohjana olevasta kiekkojen järjestelmästä.¹⁸⁷ Dodgsonin tutkimus kuvaa ja selvittää osaltaan Rileyn havaintoon pohjautuvaa työskentelymetodia.

¹⁸⁵ Pusa 1967, 28.

¹⁸⁶ Dodgson, Neil A., 2008. *Regularity and randomness in Bridget Riley's early Op art*. Kuva 10. Cambridgen yliopisto [verkkohakemisto].

¹⁸⁷ Dodgson, Neil A., 2008. *Regularity and randomness in Bridget Riley's early Op art*. Cambridgen yliopisto [verkkohakemisto].

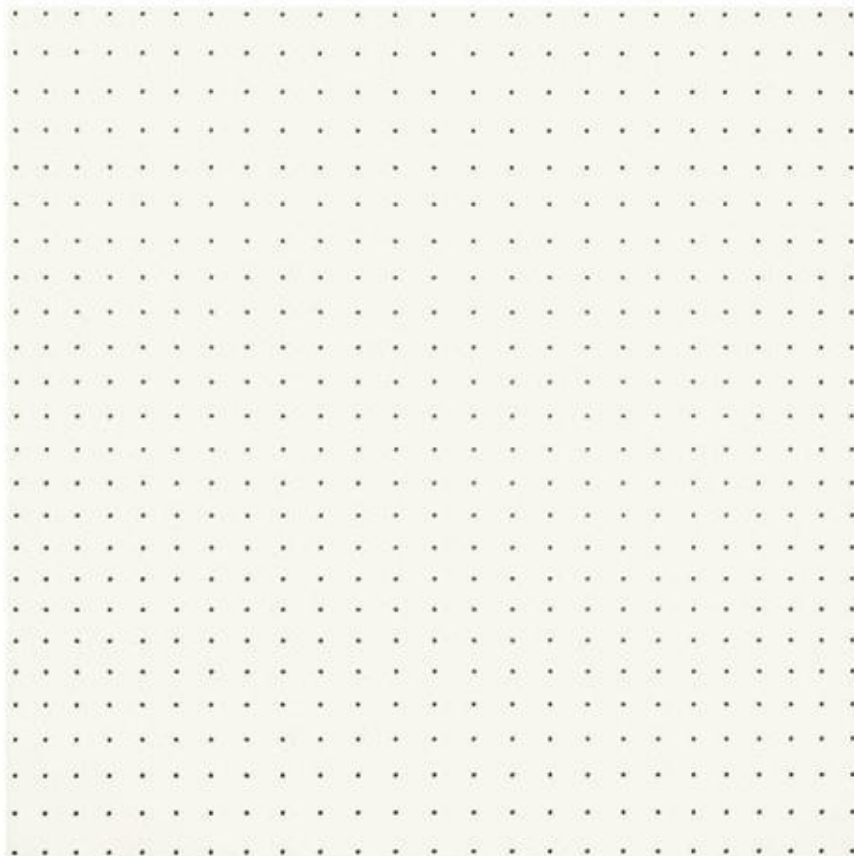
Kun Rileyn maalausten yhteydessä on puhuttu silmäkääntötempuista ja havaintoilluusiolla tehdyistä kokeiluista,¹⁸⁸ niin mielestäni *White Disks 2* -maalaus, yhdessä muiden Rileyn maalausten kanssa, osoittaa sen, miten hän käyttää optisen illuusion keinoja omiin monitulkintaisiin taiteellisiin tarkoituksiinsa. Teokset eivät tyydy pelkästään luomaan silmää harhauttavia aistimuksia niiden itsensä takia. Riley käyttää havaintoilluusiolla aikaan saamiaan ilmiöitä taiteellisen ilmaisunsa välineinä ja liittää ne maalaustensa elementeiksi luodakseen niiden avulla elämyksen, joka irtautuu fyysisestä, konkreettisesta maalauksesta. Rileyn valkoisten pallojen tai kiekkojen liikkeessa katsojan katseen mukana ne ovat samaan aikaan todellisia ja epätodellisia. Ne eivät ole olemassa ilman katsojan silmiä ja katsetta. Teoksen nimi edellyttää katsojaa, nimen merkitys ei avaudu eikä toteudu ilman katsojan panosta ja osallisuutta teokseen. Riley tuo perättäistä kontrastia käyttämällä maalaukseensa aikaulottuvuuden ja liikkeen; hän irrottaa ja vapauttaa teoksensa abstraktit elementit maalauskanalta elämään omaa elämäänsä ja sitoo katsojan havaintokykynsä avulla osaksi tätä tapahtumaa.

Static 2 -niminen teos (1966) on saanut nimensä staattisen sähkökentän mukaan. Teos koostuu mustista soikion muotoisista pisteistä valkealla pohjalla. Riley on kertonut, että hän oli suunnitellut eräässä vaiheessa antavansa teoksen nimeksi *Discharge*, purkautuminen tai vapautuminen. Hänellä oli ollut mielessään kuva nuolista, jotka tulevat kohti katsojan kasvoja teosta katsottaessa. Myöhemmin teos tuli hänelle mieleen eräänä kuumana päivänä hänen noustessaan ystäviensä kanssa autolla korkealle vuorelle Etelä-Ranskassa. Rileyä alkoi hermostuttaa heidän noustessaan ylös vaarallisen jyrkkää, kapeaa tietä pitkin. Vuoren huipulla oli laaja liuskekivikenttä – oli mahdotonta sanoa, oliko hohtava, kimmeltävä kivikenttä lähellä vai kaukana tai oliko ympäröivä maasto tasaista vai kaartuvaa. Riley koki tilanteen hämmentävänä ja visuaalisesti käsittämättömänä. Eräs seurueen jäsen totesi, että ympäristö oli kuin autiomaa. Seurue koki tilanteen niin hälyttävänä ja hermostuttavana, että he nousivat pois autosta, jonka seurauksena aistimus voimistui. Vuoren huipulla oli viileämpää ja *Static 2* -maalauksen alkuvaihe,

¹⁸⁸ Ks. esim. Diederichsen 2006, 68; Hopkins 2000, 147.

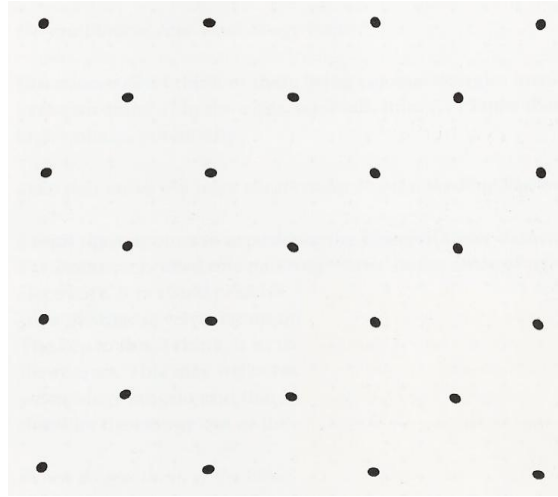
joukko pieniä, kimmeltäviä elementtejä kuin nuolisade, muistui Rileyn mieleen.¹⁸⁹

Static 2 -maalauksen vähäeleinen sommittelu muodostuu valkoiselle pohjalle ruudukon tapaan pysty- ja vaakasuuntaisiin riveihin sijoitetuista pienistä mustista, soikion muotoisista pilkuista. Eri suuntiin osoittavien pienten soikioiden sykkivä liike aikaansaa silmään muodostuvia jälkikuvia. Pilkkurivien sijoittelu on tiheämpää maalauksen reunoilla – pilkkujen etäisyyksien pienet vaihtelut keskittävät jännitystä sommittelun sivuille. Rivien väleihin näyttää muodostuvan vertikaali- ja horisontaalisuuntaisia reittejä, joita katse ei kuitenkaan pysty seuraamaan. Koko kuvakenttä vaikuttaa olevan järjestäytyneen rakenteen sisällä sykkivässä eksyksissä olemisen tilassa.



Bridget Riley, Static 2, 1966, emulsio kankaalle, 230x230 cm, Dia Center for the Arts, New York. Yksityiskokoelma, talletus.

¹⁸⁹ Sylvester 1999 (1967), 76–77. Theodor Kallifatides on kuvannut samankaltaista, vuorella tapahtunutta visuaalista kokemusta romaanissaan *Pitkä päivä Ateenassa*. Kallifatides 1989, 13.



Bridget Riley, yksityiskohta teoksesta Static 1, 1966, emulsio kankaalle.

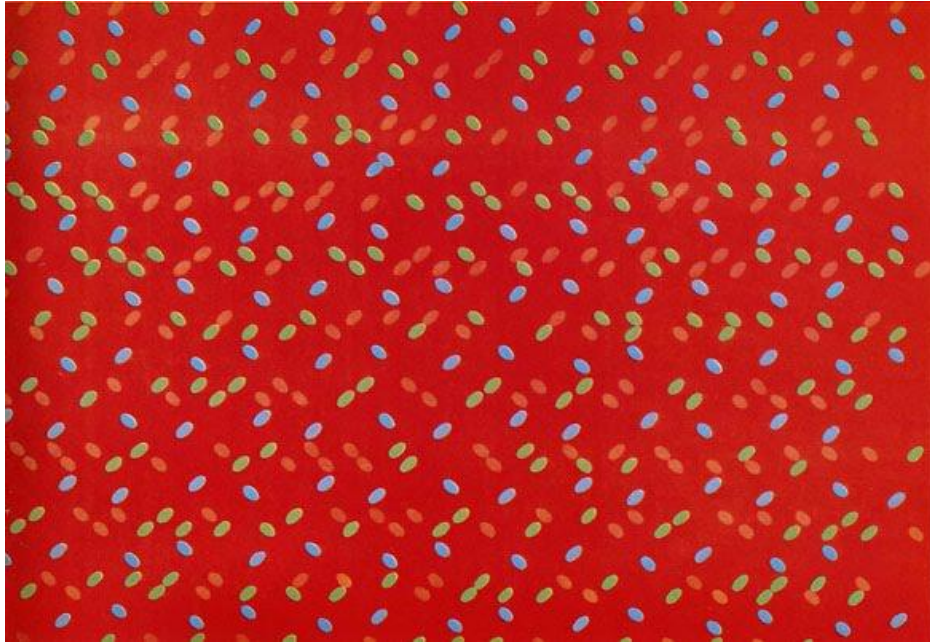
Useat saman aikakauden taiteilijat, esimerkiksi Victor Vasarely, Larry Poons ja Yaacov Agam kuvasivat maalauksissaan samantyyppisiä pienempiä ja suurempia, eri suuntiin kallistuvia soikioita kuin Riley *Static* -teoksessaan.¹⁹⁰ Larry Poonsin pieniä erivärisiä ja erisuuntaisia soikioita kuvaava teos *Nixe's Mate* (1964) oli esillä MoMAN *The Responsive Eye* -näyttelyssä 1965.¹⁹¹

Poonsin maalauksessa on kuvattu lomittain ja päällekkäin sijoitettuja keskenään samanväristen väritäplien järjestelmiä. Silmän on vaikea erottaa erivärisiä järjestelmiä toisistaan, sillä täplät näyttävät muuttavan jatkuvasti paikkaa. Poonsin maalauksen optista vaikutelmaa voimistaa lisäksi täplien ja taustan värivastakohta. Täplien liike ulottuu kankaan reunoihin asti, mikä voimistaa liikkeen vaikutelmaa ja jatkumista maalauksen rajojen ulkopuolelle. Richard Schiff viittaa Rileyn mustavalkoisten maalausten illusionismia käsittelevässä artikkelissaan Michael Friedin kommenttiin Poonsin täplämaalauksista. Fried esittää, että Poonsin maalausten vaikutukset liittyvät katsojan tahdosta riippumattomiin aistimuksiin, niiden muuntaessa katsojan maalauksen kohteeksi.¹⁹²

¹⁹⁰ Esim. Holzhey 2005, 60; Moszynska 1990, 192; Weinart & Hollein 2007, 89; Riley maalasi harmaalla kaudellaan 1966–67 useita *Deny*-nimisiä maalauksia, joiden sommitelma koostuu *Static 2* -maalausta suurempien soikioiden luomista epävakaita tiloista. Erisuuntaisten soikioiden sävyerot luovat liikettä ja valon vaikutelmaa sommitelmiin. Myös muiden soikioita teoksissaan kuvaavien taiteilijoiden, esim. Larry Poonsin ja Yaacov Agamin maalausten soikiot oli usein maalattu eri sävyin, jolloin niiden sijoittelun ja suuntausten lisäksi myös väri vaihtelut ja vastavärit synnyttivät teoksiin optista liikkeen vaikutelmaa. De Saumarez 1970, 76–79; Kudielka 1999, 71; Moorhouse 2003, 74–77; Lucie-Smith 1977, 300.

¹⁹¹ Seitz 1966 (1965), 48–49.

¹⁹² Schiff 2003, 83.



Larry Poons, *Nixe's Mate*, 1964, akryyli kankaalle, 182 x 286 cm.

Frances Follin viittaa *The Responsive Eye* -näyttelyn kritiikkeihin, joissa kiinnitettiin huomio samaan asiaan; op-taiteen fyysisiin ja neurologisiin vaikutuksiin esteettisten kokemusten kustannuksella.¹⁹³

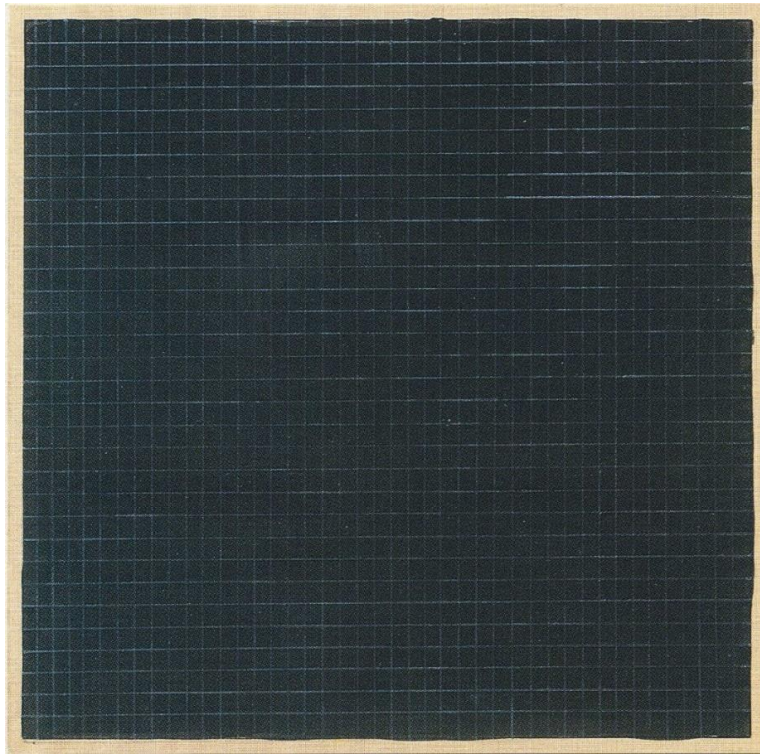
Paitsi yhtymäkohtia edellä mainittujen taiteilijoiden teosten kanssa Rileyn *Static 2* lähenee vähäeleisessä ilmaisussaan myös minimalismia.

Thomas Crow on kiinnittänyt huomiota Bridget Rileyn ja toisen naistaiteilijan, amerikkalaisen Agnes Martinin 1960-luvun teosten tiheään ruudukkoon pohjautuvien teosten yhteisiin piirteisiin. Crow'n tulkinnan mukaan nämä eri puolilla Atlanttia työskennelleet taiteilijat omaksuivat kontrolloidun abstraktin ruudukon vastareaktiona abstraktin ekspressionismin ylenpalttiselle itseilmaisulle. Crow toteaa kuitenkin, että Rileyn ja Martinin maalausten visuaaliset ominaisuudet ja niiden synnyttämät vaikutelmat ovat kaukana toisistaan.¹⁹⁴ Myös David Hopkins on rinnastanut Rileyn ja Martinin teoksia ja kiinnittänyt huomiota heidän maalaustensa synnyttämien vaikutelmien eroihin. Rileyn energisiin, liikkeessä oleviin sommitelmiin verrattuna Martinin teosten hiljaiset, ilmaisultaan niukat sommitelmat eivät anna kritikoille aihetta käsitellä hänen taidettaan persoonallisena tai omaelämäkerrallisena. Hopkins

¹⁹³ Follin 2004, 23.

¹⁹⁴ Crow 1996, 113–114.

toteaa, että teosten vähäeleisyys ei myöskään antanut aihetta vähätellä hänen teoksiaan henkilökohtaisuuden tai omaelämäkerrallisuuden perusteella.¹⁹⁵



Agnes Martin, Nimetön 1966, tussi paperille, 20x20 cm. The Elkon Gallery, Inc., New York.

Vaikka Riley on häivyttänyt teoksistaan taiteilijan fyysisen, persoonallisen kädenjäljen, hän on painottanut teostensa ja ilmaisunsa henkilökohtaisia lähtökohtia.¹⁹⁶ Martinin teoksissa taiteilijan kädenjäljen selvästi ilmaiseva epätasällinen, hitaasti piirretty kynänjälki on olennainen osa teoksen sisältöä ja sen luomaa vaikutusta.¹⁹⁷ Rileyn ja Martinin teosten tarkastelu nostaa esiin niiden synnyttämien vaikutelmien vastakohtaisuuden: Martinin hennosti käsivaralla piirtämät ruudukot häivyttävät teosten tekijän monotonisena jatkuvan ruudukon taakse. Rileyn tasaisesti ja virheettömästi maalatut teokset, joista taiteilija on konkreettisesti häivyttänyt oman fyysisen kädenjälkensä, eivät tunnu pysyvän maalauskanan tasaisella pinnalla, vaan pyrkivät vaikuttamaan katsojaan fyysisellä energisyydellään.

Martinin ja Rileyn teokset ovat erilaisuudestaan huolimatta vahvoja ja vaikuttavia. Näiden kahden taiteilijan teoksia on luonnehdittu vastakkaisilla

¹⁹⁵ Hopkins 2000, 144–146.

¹⁹⁶ De Sausmarez 1970, 91.

¹⁹⁷ Crow 1996, 113–115; Martin 1990, 40–41; Hopkins 2000, 144–146; Lynton 1999, 307.

määritteillä. Martinin teosten yhteydessä on viitattu naiselliseen passiivisuuteen, Rileyn teosten yhteydessä on korostettu niiden epämaisellista aggressiivisuutta.¹⁹⁸

7.3. Siirtyminen harmaisiin sävyihin

Riley on kertonut, että mustavalkoiset työt johtivat hänet ennen pitkää umpikujaan, tilanteeseen, joka ei sallinut liikkumatilaa. Mustavalkoiset työt olivat väistämättä aina kaksijakoisia, joko – tai. Niissä ei ollut tilaa millekään muulle kuin kontrastille. Riley koetti lisätä teoksiinsa väriä, mutta sille ei tuntunut löytyvän tilaa.¹⁹⁹

Rileyn kokemuksen mukaan musta, valkoinen ja harmaa väri käyttäytyvät kukin omalla tavallaan muiden värien tavoin. Samoin kuin muissa väreissä niissä on aktiivisuutta ja tapahtumia, kuten kontrasti, säteily ja vuorovaikutus.²⁰⁰ Rileyn mustavalkoiset maalaukset perustuvat mustan ja valkoisen värin väliseen voimakkaaseen kontrastiin ja maalausten elementtien kankaalle luoman tapahtuman intensiteettiin. Värin tuominen maalaukseen muuttaa teoksen havaitsemista ja sommittelun periaatteita, värit itsessään luovat tapahtumia maalaukseen ja saavat sen elämään omien keskinäisten suhteidensa kautta. Lämpimien ja kylmien harmaiden tuominen maalauksiin ennakoii Rileyn myöhemmin tapahtunutta siirtymistä kokonaan värillisiin maalauksiin.²⁰¹

Bridget Riley on kertonut haastattelussa Michael Craig-Martinille, että muutos mustavalkoisista maalauksista harmaisiin oli hänelle suurempi ja merkittävämpi kuin myöhemmin tapahtunut siirtyminen kokonaan värillisiin maalauksiin.²⁰²

¹⁹⁸ Hopkins 2000, 144–146.

¹⁹⁹ Bridget Rileyn haastattelu. John Tusa. BBC. Radio 3 [verkkopalvelu].

²⁰⁰ Gombrich 2003 (1995), 40.

²⁰¹ De Sausmarez 1970, 34.

²⁰² Craig-Martin 2003 (1995), 58.

8. Bridget Rileyn mustavalkoisten maalausten elementtejä

Olen esitellyt seitsemän Rileyn mustavalkoista teosta. Käsittelen seuraavaksi Rileyn mustavalkoisten teosten keskeisiä piirteitä ja suunnitteluperiaatteita. Rileyn teokset syntyvät ja kehittyvät kokemuseräisen, empiirisen analyysin ja synteesin pohjalta, hänelle omakohtainen havainto on tärkein kokemisen ja työskentelyn väline.²⁰³ Rileyn maalausten aihe ja perusta on kussakin maalauksessa esitetty ennalta asetettu tilanne. Osa tämän tilanteen elementeistä pysyy muuttumattomina toisten elementtien kumotessa itse itseään. Tuloksena levon, häiriön ja levon toistuvasta, syklisestä liikkeestä maalauksen alkuperäinen tilanne palautuu kumoutumisen jälkeen ennalleen.²⁰⁴

Maalaukset ovat öljyväreillä tai emulsiolla kovalevyille ja pellavakankaalle maalattuja, muodoltaan usein neliöitä tai lähellä neliötä. Teosten sivujen pituudet vaihtelevat puolesta metristä kahteen metriin.²⁰⁵ Neliömäinen muoto on neutraali pohja maalaukselle, se sallii maalauksen tapahtumien elävän ja liikkuvan yhtä lailla vertikaali-, diagonaali- ja horisontaalisuunnissa. Neliömäistä muotoa ovat käyttäneet myös mm. Josef Albers, Agnes Martin ja Ad Reinhardt, jotka ovat Rileyn tavoin pyrkineet maalauksissaan pelkistettyyn ja visuaalisesti vaikuttavaan ilmaisuun.²⁰⁶

Tapahtuma ja liike Rileyn teoksissa syntyy esimerkiksi aaltoilevien raitojen, pienten sahaterämäisten kolmioiden, neliöiden tai pienten soikio- tai pallokuvioiden vaihtelevasta sijoittelusta kankaalle. Teosten kokeminen saa kaikupohjaa katsojan omista aistimuksista ja kokemuksista. Teoksia tarkasteltaessa silmän verkkokalvolle saattaa syntyä liikettä ja jälkikuvia, jotka saavat maalauksen sommitelman sykkivään, virtaavaan tai värähtelevään liikkeeseen. Jälkikuvat saattavat synnyttää teoksiin värejä ja kuvioita, joita niissä ei oikeasti ole. Staattinen, paikallaan pysyvä maalaus ikään kuin herää eloon ja liikkeeseen silmän tarkastellessa sitä. Rileyn maalaukset elävät ja tapahtuvat preesensissä, käsillä olevassa hetkessä. Teosten synnyttämä aistimus ja vaikutelma muodostuvat katsojan verkkokalvolla teosta katsottaessa.

²⁰³ Riley 1999 (1965), 66; Gooding 1999 (1988), 123.

²⁰⁴ De Sausmarez 1970, 91.

²⁰⁵ Ks. esim. de Sausmarez 1970, 21–25, 42–44, 53–55, 68–75, 82–85.

²⁰⁶ Albers 1985, 14; Pasanen 2004, 130–133; Richard 2006, 59; Martin 1990, 41, 94, 137.

Bridget Riley on kertonut nimeävänsä teoksensa niiden hengen mukaisesti. Hänen mielestään maalauksilla tulee olla nimet; nimet saattavat olla ikään kuin pieni silta, jota kulkemalla katsoja pääsee maalauksen sisälle.²⁰⁷ Rileyn musta-valkoisten maalausten nimet kuvaavat joko konkreettisesti maalauksen esittämää tapahtumaa tai maalauksen elementtejä: *Movement in Squares*, *Black to White Disks*, *Straight Curve*, *Fall*, *White Disks*, tai teosten synnyttämiä mielikuvia ja aistimuksia: *Tremor*, *Fission*, *Disturbance*, *Pause*, *Loss*, *Shiver*, *Burn*. Teosten nimet viittaavat tapahtumaan kankaalla ja sen synnyttämään aistimukseen tai vaikutelmaan. Teosten nimet saattavat viitata geometriaan, abstrakteihin visuaalisiin kuvioihin ja tapahtumiin tai fysikaalisiin ja fyysisiin ilmiöihin. Useiden maalausten nimet kuvastavat liikettä tai muutoksia. Teosten nimet saattavat viitata myös inhimillisiin tunteisiin ja tuntemuksiin.

Maurice de Sausmarez on todennut, että Rileyn teoksissa on nähtävissä samanaikaisesti vastakohtien kuten kylmän ja lämpimän, harmonian ja kontrastin, ehdotuksen ja kieltämisen sekä staattisen ja dynaamisen läsnäolo. Rileyn sommitelmissa kuvan elementit ovat täsmälliset ja äärimmilleen kontrolloidut, mutta lopputulos on avoin, väreilevä ja dynaaminen.²⁰⁸

8.1. Maalausten sommittelu

Useimmissa Rileyn sommitelmissa kankaan pinta muodostaa yhtenäisen kentän, jossa kaikki kuvatilán alueet ovat samanarvoisia. Maalausten sommittelussa ei toteudu perinteinen kuvio-tausta- hierarkia. Yleensä musta-valkoisissa kuvissa mustat elementit hahmotetaan kuvioiksi ja valkeat alueet taustaksi. Rileyn teoksissa mustia kuvioita ei hahmota taustasta erillisiksi kuvioiksi, vaan teosten mustat ja valkoiset alueet ja elementit muodostavat yhtenäisen, kaikilta alueiltaan ja osiltaan samanarvoisen kuvakentän. Riley rakentaa sommittelunsa usein ristikkopohjalle.²⁰⁹ Hän on kuvannut sarjalliseen

²⁰⁷ Farquharson 1999 (1995), 128.

²⁰⁸ De Sausmarez 1970, 90.

²⁰⁹ Rosalind Krauss tulkitsi 1900-luvun alkupuolella kuvataiteeseen ilmaantuneen ristikkorakenteen vahvistaneen kuvataiteen autonomiaa, sen irrottautuessa kirjallisista ja kuvailevista lähtökohdista. Krauss liittää ristikkorakenteen käyttöön maalaustaiteessa myös ajallisen ulottuvuuden. Hänen mukaansa se toi 1900-luvun alun abstraktin maalaustaiteen moderniin aikaan, minkä seurauksena aikaisempi maalaustaide määrittyi menneisyydeksi. Krauss 1985, 9–10.

rakenteeseen perustuvaa, vaiheittain kehittyvää sommittelutapaansa Maurice de Sausmarez'lle: hän valitsee aluksi yksikön, jonka muuntelu sallii sarjallisen muotoilun ja muutoksen rakenteensa puitteissa. Ensiarvoisen tärkeä tekijä maalausta suunniteltaessa on maalauksen sommittelun pohjana olevan perusyksikön ja koko sommittelualueen mittakaava ja mittasuhteet. Sommittelun pohjana oleva perusyksikkö tai -muoto ei saa olla niin suuri, että se erottuu omaksi yksikökseen, eikä myöskään niin pieni, että se hajoaa tai sulautuu ryhmän osana muihin samanlaisiin elementteihin. Koko sommittelualueen tulee säilyttää mittakaava, joka sallii yhtenäisen, kokonaisvaltaisen visuaalisen aistimuksen syntymisen. Rileyn mukaan edellä kuvatuilla suunnitteluperiaatteilla ei ole merkitystä, ellei edeltä käsin vaikeasti ennakoitava teoksen läsnäolon ilmeneminen, maalauksen aiheuttama hallusinatorinen liike ja muutos, ilmaannu teosta katsottaessa. Ilman näitä ilmiöitä teos on epäonnistunut, huolimatta siitä kuinka optisesti kiehtova tai toimiva se on.²¹⁰

Rileyn teokset eivät paljasta itseään lyhyellä vilkaisulla. Niissä ilmenee erilaisia näkymiä ja sommittelun elementtejä, kun niitä tarkastellaan eri suunnista. Teokset on tarkasti ja virheettömästi etukäteen suunniteltu, teoksissa ei ole mitään sattumanvaraista. Maalausten liike ja tapahtuma syntyy pienin, välillä rajuin poikkeamin kuvapintaa peittävien kuvioden järjestyksessä. Sommitelmiin syntyy kuvioden kaartamisella, litistämällä ja suunnan muutoksilla hakkaavaa, kaartelevaa, sykkivää tai syvyysuuntaan katoavaa liikettä. Teosten mustavalkoinen väritys tehostaa liikkeen ja kuvioden intensiteetin äärimmilleen. Maalauksen elementit muodostavat ikään kuin pelikentän, jossa jokaisella pelaajalla on oma tarkkaan määrätty ja määritelty tehtävänsä. Koska teosten sommittelu koostuu samantyyppisistä, koko maalauskankaan peittävistä, toistuvista yksiköistä, sommittelun voi kuvitella jatkuvan samanlaisena maalausta ympäröivään tilaan. Mustien ja valkoisten kuvioden vuorottelu luo maalauksiin tilaa hengittää, teosten tunnelma ei ole niiden intensiivisyydestä huolimatta koskaan raskas.

Riley maalaa yleensä samaa sommittelumallia ja kuviota käyttäen useita teoksia, teossarjoja, ikään kuin kokeillen kulloinkin valitsemansa kuvion tai

²¹⁰ De Sausmarez 1970, 31.

sommittelumallin eri mahdollisuuksia.²¹¹ Joissakin maalauksissa tapahtuma kankaalle syntyy vaalennetun alueen, ikään kuin tulen, valon tai sumun pyyhkäisystä yli sommitelman. Vaalennetun alueen sijainti teoksessa on sommittelun keskeinen elementti. Joissakin teoksissa tapahtuma kankaalle syntyy litistämällä maalauksen visuaalisia elementtejä, koko maalauskankaan yli levittyviä pieniä palloja, kolmioita tai ruutuja samassa linjassa, jolloin syntyy vaikutelma sommittelun tihenemisestä tai kutistumisesta tietyssä kohdassa maalauksen kuvakenttää. Näin maalauksen kaksiulotteiseen pintaan syntyy syvyysvaikutelma. Tämä syvyysvaikutelma on erilainen kuin kolmiulotteiseen vaikutelmaan pyrkivissä figuratiivisissa maalauksissa, sillä se läpäisee koko maalauksen kuvakentän. Tapahtuma kohdistuu koko maalauksen tilaan eikä pyri antamaan muotoa yksittäiselle kuvan osalle.²¹²

Bridget Riley on todennut, että hänen teoksissaan kuvallinen kohde ei ole olemassa tosiasiallisesti, vaan omalla, erityisellä tavallaan; nähtynä katsojalle tietyn välimatkan päästä katsottuna²¹³. Riley on käyttänyt maalaustensa vaikutuksesta puhuessaan ilmaisua *performance of the painting*. Riley on kuvannut Mel Goodingin 1980-luvulla tekemässä haastattelussa musta-valkoisten teostensa vaikutusta: ”*In my earlier paintings I wanted the space between the picture plane and the spectator to be active. It was in that space, paradoxically, that the painting ‘took place’.*”²¹⁴ John Elderfield on huomauttanut, että edellä kuvattu tulkinta liittyy Rileyn teoksia minimalismiin ja tilataiteeseen, joissa teosten sijoittelu ja suhde tilaan on olennainen osa niiden kokemista²¹⁵.

Rileyn kuvaaman, tietyn välimatkan päästä hahmottuvan vaikutuksen synnyttävät myös esimerkiksi amerikkalaisen minimalistin Dan Flavinin neonputkista koostuvat taideteokset. David Batchelor on huomauttanut, että Flavinin teoksia yhdistää maalaustaiteeseen niiden sijoittaminen seinälle maalausten tapaan. Useissa Flavinin teoksissa loisteputket on sijoitettu seinälle siten että ne muodostavat ikään kuin maalauksen raamit.²¹⁶

²¹¹ Sylvester 1999 (1967), 73.

²¹² *Fission* 1963. Follin 2004, 160; *Loss* 1964. Follin 2004, 99; *Pause* 1964. Follin 2004, 126; *Where* 1964. Follin 2004, 180; *Movement in Squares* 1961, Follin 2004, 255.

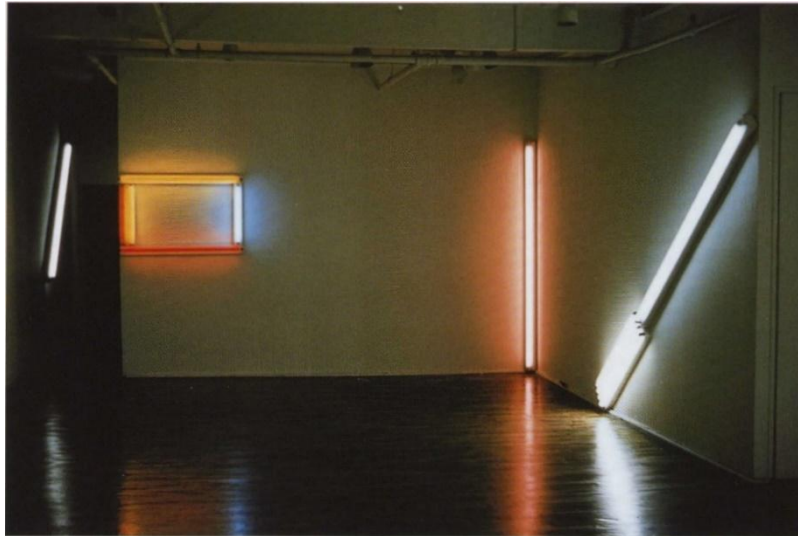
²¹³ Kudielka 1999 (1972), 85; Elderfield 2001, 17.

²¹⁴ Gooding 1999 (1988), 122.

²¹⁵ Olen tulkinnut Elderfieldin käyttämän termin ’*post-easel art*’ tilataiteeksi. Elderfield 2001, 17.

²¹⁶ Batchelor 2000, 32.

Flavinin teoksia ympäröivä tila on olennainen osa hänen taidettaan. Michael Archer on todennut, että Flavinin materiaali on loisteputkien heijastama, tilaan välittyvä valo, eivät fyysiset neonputket.²¹⁷



Dan Flavin, *fluorescent light*, 1964, Green Gallery, New York.

8.2. Maalausten tila

Bridget Riley on kuvannut maalaustensa tilaa: *"There is seldom a single focal point in my paintings; in general, my paintings are multi-focal. You can't call it un-focused space, but not being fixed to a single focus is very much of our time. It's something that seems to have come about in the last hundred year or so. Focusing isn't just an optical activity, it is also a mental one. I think this lack of centre has something to do with the loss of the certainties that Christianity had to offer. There was a time when meanings were focused and reality could be fixed; when that sort of belief disappeared, things became uncertain and open to interpretation. We can no longer hope as the Renaissance did that 'man is the measure of all things'".*²¹⁸

Marita Sturken ja Lisa Cartwright käsittelevät Rileyn kuvaamia maalausten katsomiseen ja kuvatilan muutoksiin liittyviä käsityksiä teoksessaan *Practices of looking. An introduction to visual culture*. He toteavat, että vaikka muutokset kuvien esteettisessä tyyliässä liittyvät taiteen ja visuaalisen kulttuurin historiaan, ne voivat ilmaista myös erilaisten maailmannäkemyksien kehitystä. Sturken ja

²¹⁷ Archer 2002 (1997), 52.

²¹⁸ Gooding 1999 (1988), 122.

Cartwright esittävät, että perspektiivi ei ole yksinomaan visuaalinen tekniikka vaan myös tapa nähdä. Eräs renessanssin ajan perspektiivin päänäkökohta on, että kuvan keskikohdan määrittää yksi paikallaan pysyvä katsoja. Sturken ja Cartwright toteavat, että uudemman näkemyksen mukaan silmämme ovat katsoessamme jatkuvassa liikkeessä, ja mikä tahansa näky jonka näemme, on yhdistelmä useista eri näkymistä. Sturken ja Cartwright huomauttavat, että keskeinen osa katsomista liittyy katsojan ja kuvan väliseen suhteeseen tiettyä aikana, tietyssä paikassa. Perspektiivin maailma osoittaa pyrkimyksen staattiseen ja muuttumattomaan näkymään ja kuvaan. Tällöin myös kuvan merkityksen tulee olla pysyvä, kun sen sijaan katsomistapahtuma on huomattavasti kompleksisempi ja monimutkaisempi.²¹⁹ Sturken ja Cartwright toteavat, että modernistiset tyylit kuten impressionismi, kubismi ja myöhemmin abstrakti ekspressionismi, olivat useiden muiden piirteidensä ohella vastauksia perspektiivin vuosisatoja kestäneeseen dominanssiin länsimaaisessa taiteessa. Edellä mainitut taidesuuntaukset ilmaisivat katseen olevan paljon aikaisempia käsityksiä subjektiivisempi ja kompleksisempi.²²⁰

Bridget Riley on yhdistänyt avoimen, pinnassa pysyvän maalauksen tilan Yhdysvaltojen taiteeseen ja erityisesti Jackson Pollockiin. Hän kokee avoimen amerikkalaisen maalauksen tilan itselleen läheisemmäksi kuin keskitettyyn näkökulmaan perustuvan eurooppalaisen tradition. Riley muistuttaa kuitenkin, että tämän avoimen amerikkalaisen tilan lähtökohdat ovat Mondrianissa.²²¹

Harold Rosenberg on huomauttanut toisen maailmansodan jälkeiseen amerikkalaiseen abstraktiin taiteeseen viitaten, että tiettyä ajanjaksona kangas alkoi näyttäytyä amerikkalaisille maalareille pikemminkin toiminnan näyttämönä kuin tilana, missä analysoida ja tulkita todellista tai kuviteltua kohdetta. Maalari ei enää lähestynyt kangasta mielessään tietty aihe tai kuva, vaan hän aloitti työn kädessään materiaali, jolla tehdä jotakin edessään olevalle

²¹⁹ Sturken & Cartwright 2001, 111–114.

²²⁰ Sturken & Cartwright 2001, 120.

²²¹ De Sausmarez 1999 (1967), 62; Mondrian minimoi maalaustensa materiaaliset elementit ja loi teostensa kielen pelkistä suhteista. Hän määrittä maalaustensa kuvatilaa ottamalla suoran kulman sommitelmiensa muuttujaksi; hän muunteli muodon sijaan maalaustensa tilan ja tilojen suhteita suoran kulman avulla. Mondrianin elementit olivat anonyymeja ja itsessään vähän ilmaisevia, kaukana yleensä maalaukselliseen ilmaisuun käytetyistä elementeistä ja keinoista. Brett 1968, 13–16.

toiselle materiaalille. Valmis maalaus oli tulos tästä kohtaamisesta. Se, mitä kankaalle ilmaantui, ei ollut kuva vaan tapahtuma, *an event*.

Rosenbergin mukaan tapahtuma-maalaus on samaa metafyyssistä elämää kuin taiteilijan olemassaolo. Rosenbergin mukaan uusi abstrakti maalaus mursi kaikki raja-aidat taiteen ja elämän väliltä.²²²

Anton Ehrenzweig kirjoittaa teoksessaan *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, että maalauksen pinnan systemaattinen pirstominen on ollut eräs perusjuonne modernin taiteen historiassa Ranskan impressionismista lähtien. Ehrenzweig toteaa, että op-taide teki tästä tilan pirstomisesta oman taiteellisen ilmaisumuotonsa. Samoin kuin sarjallisessa musiikissa, optisessa maalauksessa ihmisen äly kumoaa omat näkemisen ja kokemisen tapansa ja käytäntönsä. Optisen sommitelman yksittäiset tapahtumat on sarjoitettu niin hienovaraisesti, että silmä ei onnistu poimimaan niistä vakaata tai pysyvää hahmokuviota. Kaikki yritykset kohdistaa katse kielletään ja rangaistaan havaintoa vääristävällä, usein epämiellyttävällä sokaisulla. Näkökykymme sopeutuu tilanteeseen luopumalla katseen kohdistamisesta hahmottamalla kuvatilan kokonaisuutena, jossa silmä kohtaa liikkuvan ja sykkivän kuvatilan epävakaine kuvioineen. Silmää ja katsetta johdatetaan kuvatilan liikkuviin, epävakaisiin kuvioihin ja niiden rauhattomaan sykkeeseen. Bridget Riley on kertonut Anton Ehrenzweigille, että olennainen osa hänen työskentelyprosessiaan on saada teoksen sommittelu pysymään yhtenäisenä, kun samaan kuvapintaan yhdistetään levollisia ja intensiivisen häiriön alueita. Nämä erityyppiset, toisilleen vastakkaiset maalauksen alueet on yhdistettävä kuvaan ilman, että kumpikaan alue erottautuu tai irtaantuu kuvatilan kokonaisuudesta. Olennainen tavoite ei ole teoksen optisesti sokaiseva vaikutus, vaan sen aikaansaama intensiivinen läsnäolon vaikutelma.²²³

George Rickey on huomauttanut samantyyppisen problematiikan parissa työskennelleen Vasarelyn vaihteleviin mustavalkoisiin, epävakauden ja liikkeen illuusion synnyttäviin maalauksiin liittyen, ettei ole itsestään selvää, että fyysisiä aistimuksia synnyttävien tai havaintoa vääristävien ilmiöiden

²²² Rosenberg 1969 (1952), 342–343.

²²³ Ehrenzweig 1968 (1967), 84–85.

kuvaaminen synnyttää taidetta. Yksinkertaisten optisten elementtien avulla kuvatut epävakaaat ja kerrannaiset kuviot ovat vaikeita kuvattavia, mutta niistä tulee voimallisia työvälineitä herkän ja taitavan taiteilijan käsissä.²²⁴

8.3. Maalausten kokeminen

Bridget Rileyn 1960-luvun mustavalkoisten teosten keskeisiä elementtejä ja sisältöjä ovat liike, muutos ja vastakohdat kuten harmonia ja kontrasti, rytmi ja toisto.²²⁵ Aktiivisuus ja staattisuus, hitaus ja nopeus sekä lisääntyvä ja hajoava jännite ovat edellisten lisäksi kokemuksia, joita Riley kuvaa ja käsittelee teoksissaan. Hän yhdistää teostensa elementit ja rakennusaineet ihmisen aisti- ja tunnepohjaisen rakenteen perustaan.²²⁶

Frances Follin viittaa useiden kriitikoiden huomioon, että keho voi Rileyn maalauksissa olla levossa, mutta silti kokea liikettä. Rileyn teoksiin assosioitiin modernin ajan ilmiöitä kuten kova vauhti ja nopeus. Liikkeen aistimukset, joita katsojat kokivat katsoessaan näitä maalauksia, yhdistettiin nopeuteen, joka yleensä assosioidaan moderniin aikaan ja teknologiaan.²²⁷

Anne Montfort on huomauttanut, että Riley käyttää teoksistaan puhuessaan useimmiten sanaa *sensation*, aistimus pikemmin kuin sanaa *perception*, havainto. Aistimus on havaintoa epäselvempi käsite, sana viittaa sekä aistimiseen että tuntemiseen. Montfort kiinnittää lisäksi huomion siihen, että vaikka Riley kertoo teostensa olennaiseksi lähtökohdaksi luonnon kokemisen, hän ei koskaan kuvaile luonnon tai maiseman kuvauksellista tai maalauksellista ulottuvuutta, vaan kiinnittää huomion aistimuksellisiin ilmiöihin, jotka elävöittävät luontoa – kuten ruohon liike tuulella tai valon heijastuminen vedessä. Myös Rileyn maalausten nimet viittaavat usein liikkeeseen tai liikkeessä olemiseen.²²⁸

Rileyn mustavalkoiset maalaukset koettiin aikanaan häiritsevinä, levottomuutta herättävinä ja aggressiivisina, niiden koettiin särkevän katsojan silmiä. Riley on pyrkinyt torjumaan tällaiset väitteet – hänelle omien teosten katsominen luo

²²⁴ Rickey 1995 (1967), 180.

²²⁵ Kudielka 1999 (1972), 83.

²²⁶ Riley 1999 (1965), 66, 68.

²²⁷ Follin 2004, 67.

²²⁸ Montfort 2008, 23–24.

stimuloivaa, aktiivista ja värähtelevää mielihyvää, samantapaista kuin juokseminen, varhainen aamu, kylmä vesi ja erilaiset tuoreet asiat. Rileyllä hänen mustavalkoiset maalauksensa ovat kauniilla tavalla aggressiivisia. Hän kokee teostensa sisältävän valtavat määrät energiaa ja toivoo katsojan kokevan teostensa sisältämien elementtien voiman. Riley kokee vapauttavansa energian ulos teostensa eri elementeistä niiden keskinäisten suhteiden kautta. Hän vertaa omaa työskentelyään Michelangelon työhön tämän vapauttaessa veistoksensa muodot kivistä.²²⁹

Riley nostaa esiin haastattelussa Andrew Graham-Dixonille varhaisten abstraktien maalareiden – Malevichin, Rodchenkon, Kandinskyn ja Mondrianin perustavanlaatuisen työn abstraktin taiteen elementtien vapauttamisessa perinteisistä, kulttuuriin sidotuista assosiaatioista ja merkityksistä. Riley painottaa, että visuaalisen kielen elementtien – neliöiden, ympyröiden, kolmioiden, kontrastien ja harmonioiden, tulee ilmaista uusia merkityksiä niiden vapauduttua perinteisistä assosiaatioista.²³⁰

8.4. Maalausten merkityksiä

Rileyn teosten nimiensä kautta kuvaamat asiat liittyvät aistimuksiin, joita kaikki ihmiset saattavat kokea. Maalausten tarkasti ja järjestelmällisesti sommitellut viivat, raidat, kolmiot, neliöt, pallot, soikiot ja pisteet ovat yleispäteviä, neutraaleja merkkejä. Ne eivät tarjoa välinettä välittömiin subjektiivisiin tunteen ilmauksiin, taiteilijan henkilökohtaiset tunteet on häivytetty maalauksen pinnan taakse. Tunteiden häivyttämistä tukevat sommittelun geometrinen elementtien lisäksi myös teosten mustavalkoinen väritys. Maurice de Sausmarez totesi Rileyn teosten ilmentävän tunteita ja henkilökohtaisia kokemuksia epäsuoralla tavalla.²³¹

Riley kirjoitti vuonna 1970 julkaistussa taiteellisen työnsä perusteita kuvailevassa julkilausumassa, että hänen maalauksensa ovat intiimiä dialogia ja vuorovaikutusta hänen ja valitsemiensa visuaalisten elementtien välillä.

²²⁹ Graham-Dixon 2003 (1995), 72; Sylvester 1999 (1967), 73–76; De Sausmarez 1970, 59.

²³⁰ Graham-Dixon 2003 (1995), 77.

²³¹ De Sausmarez 1970, 60.

Riley kertoo pyrkineensä ilmaisemaan samanaikaisesti sekä visuaalisia että tunneperäisiä energioita, tavoitteenaan saada nämä energiat sulautumaan yhteen.²³² Nämä Rileyn ajatukset virittävät vertailukohdan ja yhteyden Vasarelyn julkilausumiin. Vasarelyn työn päämäärä ja tavoite oli luoda visuaalisten aakkosten avulla demokraattinen ja universaali, kaikkia ihmisiä puhutteleva visuaalinen kieli.²³³ Rileyn tavoite taiteellisessa työssään oli henkilökohtaisempi ja intiimimpi. Hän pyrki vapauttamaan energian valitsemistaan maalaustensa elementeistä, jättäen teoksensa merkityksen avoimeksi. Rileylle taiteellinen työskentely on lähtökohta ja löytöretki; hän työskentelee *lähtien jostakin* pikemmin kuin *kohti jotakin*.²³⁴

Richard Shiff on viitannut John Elderfieldin tulkintaan Rileyn lapsuuden voimakkaista, läpi elämän kantavista visuaalisista kokemuksista. Elderfield esittää, että erilaisten luonnossa koettujen, mielihyvää tuottavien visuaalisten elämysten katsomiseen liittyi Rileyn lapsuuden, erityisesti isän sodanaikaisen poissaolon aiheuttaman huolen ja levottomuuden lieventäminen. Elderfieldin tulkinnan mukaan visuaalinen mielihyvä, jonka luonnossa koetut hetket synnyttivät, jäi pysyvästi Rileyn mieleen. Elderfield esittää, että erilaisten asioiden katsominen tuli merkitsemään Rileylle aina hyvää tekevää ja iloa tuottavaa elämystä. Richard Shiffin tulkinnan mukaan Riley kokee maalauksensa samalla tavalla kuin hän koki katsomisen kerran lapsena – ei niinkään kokeakseen aistimuksen maailmasta, vaan luodakseen maailmaansa elämyksen, täyttääkseen maailmansa mielihyvää tuottavalla elämyksellä.²³⁵

Rileyn sommitelmat eivät tarjoa lepopaikkaa silmälle, ne vaativat teosta tarkastelevaa katsetta liikkumaan ja vaeltamaan edestakaisin maalauksen kuvakentän kaikilla alueilla. Katsojan silmää johdatetaan samanaikaisesti moneen eri suuntaan, teoksen keskelle, kulmiin ja reunoille.

Current, Shiver, Pause, Disturbance, Where, Loss, Arrest... Teokset ja niiden nimet herättävät kysymyksiä. Nimet viittaavat abstrakteihin tiloihin ja tilanteisiin, joiden kuvaaminen olisi hankalaa tai mahdotonta esittävän

²³² De Sausmarez 1970, 91; Riley 1999 (1970), 79.

²³³ Follin 2008, 92–95; Holzhey 2005, 59–64.

²³⁴ De Sausmarez 1970, 91.

²³⁵ ”Looking for unusual visual sensations was a distraction from the anxieties of (Riley’s) childhood – in particular, from the (wartime) absence of her father. And that interpretation of the sudden visual pleasure – as a distraction – is one that remains.” Shiff 2003, 86.

maalaustaiteen keinoin. Kertovatko Rileyn maalaukset yksilön tai yhteisön elämästä laajemmin — ajasta, yksilöstä aikansa ja elämänsä kokijana, osana oman aikansa virtaa?

Frances Follin on tulkinnut Rileyn mustavalkoisten maalausten heijastavan modernin kaupunkilaisen ihmisen elämää ja eksistentiaalista ahdistusta²³⁶. Follinin tulkinta saa tukea paitsi teosten luonnosta etääntyneestä värimaailmasta myös ilman pakotietä tai levähdyspaikkaa olevasta sommittelusta. Ruudukkomaisten sommitelmien abstraktit, sykkivinä toistuvat kuvaelementit on mahdollista tulkita urbaaniin anonyymiin, kiireiseen ja säädelyyn elämään liittyviksi.

Riley on kuvannut teostensa lähtökohtia ja merkityksiä: *”My paintings are not concerned with romantic legacy of expressionism, nor with fantasies, concepts or symbols. I draw from nature, I work with nature, although in completely new terms. For me nature is not landscape, but the dynamism of visual forces – an event rather than appearance – these forces can only be tackled by treating colour and form as ultimate identities, freeing them from all descriptive or functional roles. The context of painting provides an arena in which to tap these visual energies – to unlock their true potential and latent characteristics.”*²³⁷

Frances Follin esittää tutkimuksessaan *Embodied Visions Bridget Riley. Op Art and the Sixties*, että Rileyn vuosien 1961–1965 maalaukset houkuttelevat esittämään uusia näkökulmia ja tulkintoja tuon ajanjakson Ison-Britannian taide- ja sosiaalihistoriasta. Rileyn maalauksissa ei ole liikkumatonta kohtaa tai pysähdyspaikkaa silmälle. Kuva on aina sekä ”siellä” että ”täällä”, liukuen näköpisteiden välillä. Follinin tarkastellessa teoksia niiden syntyajankohdan tieteen kehitystä ja yhteiskunnallista taustaa vasten hän päätyy esittämään, että teosten näköpisteen jatkuva liike ja liukuminen ovat olennainen osa mitä tahansa merkitystä, mikä näihin teoksiin saatetaan liittää.²³⁸

²³⁶ Follin 2007, 54.

²³⁷ Collier Hillström & Hillström 1999, 557.

²³⁸ Follin 2004, 18–19.

8.5. Bridget Rileyn maalaukset ja happeningit

Bridget Rileyn teokset syntyvät ja kehittyvät kokemusperäisen, empiirisen analyysin ja synteesin pohjalta. Hänelle omakohtainen havainto, teoksen katsojassa synnyttämä aistimus on tärkein työskentelyn väline. Rileyn maalausten aihe ja perusta on kussakin teoksessa esitetty ennalta asetettu tilanne. Osa tämän tilanteen elementeistä pysyy muuttumattomina toisten elementtien kumotessa itse itseään. Tuloksena levon, häiriön ja levon toistuvasta, syklistä liikkeestä maalauksen alkuperäinen tilanne palautuu kumoutumisen jälkeen ennalleen.²³⁹

Bridget Riley on kertonut kokevansa maalaustensa ja 1960-luvulla yleistyneiden happeningien välillä samankaltaisuutta. Happeningit tuovat psykologiseen ja sosiologiseen tilanteeseen piilevän häiriötilan. Riley on halunnut häiriön tai tapahtuman teoksissaan syntyvän visuaalisin keinoin, teostensa sisältämien energioiden ja visuaalisten ominaisuuksien avulla.²⁴⁰

Riley kirjoittaa teostensa ja happeningien yhteisistä piirteistä *Art News* -lehdessä *The Responsive Eye* -näyttelyn jälkeen 1965 julkaistussa puheenvuorossaan ”*Perception Is the Medium*”. Riley sanoutuu kirjoituksessa irti väitteistä, joiden mukaan hänen teoksensa ovat tieteellisten kokeiden visuaalisia sovelluksia.²⁴¹ Onko viittaus happeningeihin ja halu liittää teoksensa tuolloin ajankohtaiseen, taiteen rajoja laajentaneeseen liikehdintään Rileyn kannanotto hänen teostensa sisältöä vähätelleisiin mielipiteisiin?

Rudolf Arnheim huomauttaa happeningeista kirjoittaessaan, että todellisuudessa emme näe happeningeja kokonaisuuksina, vaan peräkkäisiä tapahtumia muutoksen tilassa; toimintaa, jonka kuluessa tapahtuu muutosta. Arnheim jatkaa, että tanssi, näytelmä tai musiikkiesitys synnyttää ja välittää elämästä erilaisen käsityksen ja kokemuksen kuin kuva, veistos tai rakennus. Yleensä ajatellaan, että tanssi tapahtuu ajassa, kun taas kuva on ajan

²³⁹ Riley 1999 (1970), 79.

²⁴⁰ ”I want the disturbance or ‘event’ to arise naturally, in visual terms, out of inherent energies and characteristics of the elements which I use. I also want it to have a quality of inevitability. There should, that is to say, be something akin to a sense of recognition within the work, so that the spectator experiences at one and the same time something known and something unknown. I identify with this ‘event’.” Riley 1999 (1965), 66–68. Ks. myös Follin 2007, 44–51.

²⁴¹ Riley 1999 (1965), 66–68.

ulkopuolella. Aika on muutoksen ulottuvuus, eikä muutosta ole ilman aikaa. Liikkumattomat objektit vaikuttavat näin ollen olevan ajan ulkopuolella.²⁴² Jos sovelletaan Arnheimin aikaa ja muutosta kuvaavia ajatuksia Rileyn maalauksiin, niin voidaan ajatella, että useissa Rileyn maalauksissa tapahtuu todellista liikettä ajassa. Esim. *White Disks 2* -maalauksessa aika on konkreettisesti läsnä valkoisten jälkikuvina ilmaantuvien pallojen sykkiessä edestakaisin maalauksen pinnassa.

Happeningit yhdistettiin niiden alkuvaiheessa amerikkalaiseen taiteeseen, abstraktiin ekspressionismiin ja Jackson Pollockin fyysiseen maalaustapahtumaan. Teoksen maalaaminen oli tapahtuma, *happening*, ja maalaus tulos tästä toiminnasta, *happeningistä*.²⁴³ Rileyn kuvaama yhteys hänen teostensa ja happeningien välillä eroaa tästä määritelmästä. Taiteilija ei ole Rileyn kuvaamassa happeningissä itse fyysisesti läsnä, vaan tapahtuma syntyy hänen maalaustensa aiheuttamasta intensiivisestä vaikutuksesta katsojan tarkastellessa niitä.

Frances Follin on todennut, että Rileyn väite hänen teostensa ja happeningien samankaltaisuudesta, niiden molempien saadessa aikaan häiriön tai tapahtuman, voidaan ymmärtää julkilausumana, joka pyrkii liittämään op-taiteen Pollockin jälkeiseen modernismin kehitykseen. Follin viittaa Harold Rosenbergin huomautukseen, että kun pidetään mielessä ensimmäisistä happeningeista lähtien lisääntynyt pyrkimys *siirtää kangas syrjään*, niin op-taide pystyi parhaimmillaan työntämään happeningin kadulta tai näyttämöltä takaisin kankaalle.²⁴⁴

²⁴² Arnheim 2006 (1956), 116–118. Ks. myös Arnheim 1974 (1954), 372–375.

²⁴³ Sandford 1995, 11, 15; Myös Harold Rosenberg on luonnehtinut amerikkalaisten taiteilijoiden työskentelyä ja sen lopputulosta maalauskaalla tapahtumana. Rosenberg 1969 (1952), 342. Frances Follin toteaa käsitellessään Rileyn taiteen ja happeningien yhtymäkohtia, että Rileyn teokset vetivät katsojan mukaansa. Happeningeissa taiteilijat etsivät keinoja saada yleisönsä, katsojat, osallistumaan teoksiinsa. Kaikenlainen osallistuminen oli ominaista kuusikymmentäluvulle, niin sosiaalisille liikehdinnöille kuin myös taiteelle. Happeningin määritelmä ei ollut täsmällinen, ne saattoivat olla erityyppisiä ja -muotoisia. Follin 2004, 148–149.

²⁴⁴ Follin 2007, 54.

9. Op-taide

Op-taiteen syntyyn vaikuttivat Georges Seurat'n tutkimusten lisäksi varhaisen 1900-luvun futuristien ja suprematistien tutkimukset. Olennaista näissä suuntauksissa on liikkeen illuusion ja aikaullottuvuuden tuominen osaksi taideteosta. Tämä käsillä olevaan hetkeen sidottu elementti vaatii toteutuakseen katsojan, jonka katse ja fyysinen läsnäolo teoksen edessä toteuttaa teoksen sisällön ja merkityksen.²⁴⁵

Op-taiteen kehitykseen vaikuttivat voimakkaimmin taiteilijat Josef Albers ja Victor Vasarely. Molemmat tutkivat havaintoa pitkäjänteisissä ja kauaskantoisissa tutkimuksissaan.²⁴⁶ Magdalena Holzhey on viitannut Max Imdahlin huomautukseen Albersin tärkeästä merkityksestä Vasarelylle ja op-taiteelle.²⁴⁷ Myös Jasia Reichardt painottaa Albersin työn merkitystä optiseksi taiteeksi nimetyille suuntaukselle. Reichardt toteaa op-taidetta käsittelevässä artikkelissaan, että vaikka Albersin taide on puhtaan aistimuksen taidetta, se ei ole samalla tavalla hätkähdyttävää tai visuaalisesti häiritsevää, kuten esimerkiksi Bridget Rileyn taide.²⁴⁸

9.1. Victor Vasarely

Victor Vasarely, jota pidetään toisen maailmansodan jälkeisen optisen taiteen tärkeimpänä teoreetikkona ja suunnannäyttäjänä, syntyi 1908 Pecsissä Unkarissa. Hän tutustui optisiin ja valo- ja liikekokeiluihin Moholy-Nagyn luennoilla ”Budapestin Bauhausissa” Mühely Academyssä 1929. Vasarely ryhtyi tuolloin tutkimaan valon vaikutuksia ja tutustui myös konstruktivistien, kuten Malevitsin ja Mondrianin töihin. Hän työskenteli vuodesta 1935 lähtien silmää pettävien mustavalkoisten kuvioiden parissa. Vasarely kuvasi tuon ajan töissään shakkipöytää nappuloineen sekä seeproja ja tiikereitä. Hän omaksui

²⁴⁵ Lucie-Smith 1995 (1969), 165–167; Reichardt 1994 (1966), 239–240.

²⁴⁶ Reichardt 1994 (1966), 240–241; Lucie-Smith 1995 (1969), 165–167.

²⁴⁷ Holzhey 2005, 48.

²⁴⁸ Reichardt 1994 (1966), 240–241; Richard 2006, 104.

noin vuonna 1947 geometrisen abstraktion metodin, tyyliuunnan, josta on parhaiten tunnettu.²⁴⁹

Rileyn tavoin myös Vasarely oli ollut kiinnostunut Seurat'n teoksista. Kun Rileyä oli vetänyt Seurat'n puoleen jaettu kiinnostus havaintoon ja maalauksessa esiintyvään kontrastiin, niin Vasarely oli kiinnostunut Seurat'n tekniikasta keinona kehittää yhtenäinen plastinen systeemi *alphapet plastique*, jossa yksittäinen elementti on pelkistetty ja standardisoitu. Vasarely ei kiinnostanut Seurat'n metodi sellaisenaan, vaan idea abstrahoidusta, toistettavasta yksiköstä, jonka avulla maalaus voitaisiin rakentaa. Vasarely halusi luoda maailmanlaajuisesti merkityksellisen, demokraattisen kuvallisen kielen, joka puhuttelisi suoraan ja välittömästi kaikkia ihmisiä. Vasarelylle visuaaliseen tutkimukseen liittyi Bauhaus-koulun hengessä sosiaalinen ulottuvuus, yhteiskunnan muuttaminen ja maailman parantaminen. Vasarelyn hahmotelmissa konstruktivistiset periaatteet ja optisen illuusion elementit loisivat yhdessä taidetta, jonka avulla syntyisi elävä yhteys yksilön ja kollektiivisen tietoisuuden välille.²⁵⁰

Vasarely tutki vuodesta 1951 lähtien aktiivisesti optisia illuusioita ja opiskeli käytännössä sitä, millaisen vaikutuksen geometrinen muotojen erilainen sijoittelu tasaiselle pinnalle sai aikaan. Vasarely tutki metodeja, joilla liikkeestä voidaan luoda hallusinatorisia vaikutelmia visuaalisen epäselvyyden ja epävakaisuuden avulla. Hän käytti tähän tarkoitukseen vaihtelevia positiivi-negatiivi muotoja ja kuvioita.²⁵¹

Vasarely uskoi, että ”on tärkeämpää kokea teoksen läsnäolo kuin ymmärtää sitä”. Ymmärtämisen älyllinen käsite tulee merkityksettömäksi taiteessa, joka synnyttää katsojassa fyysisen aistimuksen. Tällaisen taiteen päämäärä ei ole kauneus tai esteettinen kokemus, vaan intensiivinen visuaalinen kokemus, joka syntyy havainnon epävakaisuudesta.²⁵²

²⁴⁹ Richard 2006, 96; Reichardt 1994 (1966), 241; Holzhey 2005, 20–21.

²⁵⁰ Follin 2008, 92–95; Holzhey 2005, 7–9.

²⁵¹ Holzhey 2005, 10–11, 42–55; Reichardt 1994 (1966), 241; Richard 2006, 96.

²⁵² Richard 2006, 96; Lucie-Smith 1995, 165–167; Reichardt 1994 (1966), 241.

9.2. Op-taide 1960-luvulla

Op-taiteesta tuli yksi harvoista erilaisissa poliittisissa ja kulttuurisissa konteksteissa levinneistä maailmanlaajuisista taiteellisista liikkeistä. Tähän vaikutti osaltaan op-taiteen taiteellisten keinojen universaalius. Op-taidetta voidaan kokea spontaanisti ja ymmärtää ilman aiempaa tietoa. Vuodesta 1961 lähtien useissa Euroopan kaupungeissa, mm. Zagrebissa, Venetsiassa ja Pariisissa järjestettiin useiden op-taiteen parissa työskentelevien eurooppalaisten ryhmien yhteisnäyttelyitä. 1960-luvun puolivälissä op-taide saavutti suosiota ympäri Eurooppaa ja Amerikkaa, *The Responsive Eye* -näyttely New Yorkin MoMAssa vuonna 1965 oli liikkeen aallonhuippu. Näyttelyä seurasi esiintymisiä useissa Yhdysvaltojen kaupungeissa, lisäksi New Yorkissa oli useita op-taidetta esitteleviä gallerianäyttelyitä.²⁵³

Op-taide ei ollut varsinainen suuntaus, sillä ei ollut yhtenäistä ideaa tai ideologiaa. Yhteinen nimittäjä op-taiteeseen liitetuille taiteilijoille oli optisen havainnon ja illuusion käyttö ensisijaisena taiteellisena keinona. Op-taide oli ilmiönä lyhytkestoinen, ryhmät hajaantuivat tai kutistuivat muutamassa vuodessa. *Dokumenta 4*:n esitellessä suuntausta 1968 se oli jo lähes historiaa.²⁵⁴

9.2.1. Op-taiteen nimitys

Vaikka op-taiteen piiriin luettavia teoksia oli ilmaantunut jo 1950-luvulla Victor Vasarelyn tehdessä kokeilujaan optisen illuusion aikaansaavilla geometrisilla suunnitelmilla, niin taidesuuntausta kuvailevana terminä se ilmestyi ensimmäisen kerran ilman kirjoittajan nimeä julkaistussa *Time*-lehden artikkelissa 1964. Eurooppalaiset kommentaattorit eivät olleet nähneet tarvetta vastaavalle nimitykselle. Aikaisemmat taidesuuntauokset olivat sisällyttäneet nimiinsä suffiksin *-ismi*: realismi, impressionismi, abstrakti ekspressionismi. Uusi taidemuoto olisi saattanut saada samantyyppisen nimityksen, esimerkiksi optinen illusionismi. Viimeisin kansainvälistä mielenkiintoa ja polemiikkia

²⁵³ Weinhart 2007, 23–28.

²⁵⁴ Weinhart 2007, 23–27; Stangos 1994, 241–242.

herättänyt taidesuuntaus ei kuitenkaan ollut *-ismi*, vaan pop-taide (pop *Time* -lehdessä). Popilla ei ollut *-ismin* potentiaalista vaikuttavuutta: se oli suora, arkinen, moderni termi, joka oli vapaa *-ismin* taidehistoriallisista, akateemisista assosiaatioista. *Time*-lehden artikkelin kirjoittaja saattoi olettaa, että laaja näyttely MoMAssa merkitsi uutisen arvoisen seuraajan ilmaantumista pop-taiteelle; näin ollen se tarvitsi nimityksen. Lehti pyrki vakuuttamaan lukijansa uuden taidesuuntauksen muodikkuudesta, jolloin se varmistaisi tulevan myyntinsä uuden taiteen kommentoinnilla. Tässä mielessä op-termiä voi pitää kustannusmarkkinoiden luomana. Nimitys hyväksyttiin pian myös vakavammissa julkaisuissa.²⁵⁵ Maurice de Sausmarez kysyi Rileyltä haastattelussa op-taide -termiin liittyen, onko hänellä mielessä vaihtoehtoa, joka kuvailisi suuntausta paremmin. Rileyn mielestä William Seitzin, *The Responsive Eye* -näyttelyn kuraattorin termi Perceptual Abstraction oli melko hyvä, mutta rajoittunut. Hänen mukaansa termi op-taide on omalla kypsymättömällä, raa'alla tavallaan osuva, mutta Riley ei pitänyt termiin tuona ajankohtana liitetyistä lisämerkityksistä.²⁵⁶

9.2.2. Op-taiteen sisältöjä

Op-taide puhuu katsojalle suoraan. Se vetää katsojan mukaansa, vaatien hänen osallisuuttaan. Cyril Barrettin mukaan op-taide ei tarjoa katsojalle loppuun saatettua, valmista maalausta, vaan hänet asetetaan tilanteeseen, joka vaatii katsojan oman reaktion ennen kuvallisen vaikutelman täydentymistä.²⁵⁷

Op-taide ei vaadi ennakkotietoja tai sivistystä, siinä ei ole klassista, Raamatullista tai kristillistä ikonografiaa. Se on taidetta, jota jokainen voi ymmärtää. Cyril Barrettin mukaan op oli hengeltään proletaarista. 1960-luvun toiveikkaassa, eteenpäin katsovassa ilmapiirissä taiteelta kaivattiin esteettisen vaikutelman lisäksi myös sosiaalista ulottuvuutta.²⁵⁸

Op-taide on Diedrich Diederichsenin mukaan osaltaan jatkanut taiteen ja sitä kautta taiteilijan ja katsojan silmän vapauttamista maallisten ja hengellisten

²⁵⁵ Follin 2004, 10–11.

²⁵⁶ De Sausmarez 1999 (1967), 61.

²⁵⁷ Weinhart 2007, 35.

²⁵⁸ Weinhart 2007, 33.

vallanpitäjien ehdoilla tehtyjen kuvien hegemoniasta.²⁵⁹ Op-taiteesta kirjoitettaessa on kiinnitetty huomiota sen aiheuttamiin fyysisiin kokemuksiin ja reaktioihin, *moirée*-ilmiöön, säteilyyn sekä erilaisten illuusioiden syntymiseen.²⁶⁰ Martina Weinhardt esittää op-taiteen historiaa käsittelevässä artikkelissaan, että nämä kirjoitukset liittyvät pohjimmiltaan idealistisiin käsityksiin havaintokokemuksen eristämisestä. Weinhardt viittaa Jonathan Craryn ajatuksiin, joiden mukaan näkemistä ja sen vaikutuksia ei voida erottaa sitä tarkastelevasta subjektista, jonka käsityksiin ja tapaan nähdä vaikuttavat aina paitsi historialliset myös erilaiset yksilölliset tekijät. Craryn mukaan keskittyminen pelkästään silmään op-taidetta tarkasteltaessa näyttää ajallisesti myöhäisemmästä näkökulmasta katsottuna lähes tietoiselta väärinymmärrykseltä. Weinhardin mukaan tällainen tarkastelutapa jatkaa sellaisten katseeseen ja näkemiseen liittyvien, esim. Clement Greenbergin esittämien modernististen käsitysten ketjua, joissa aito ja puhdas, ennakkokäsityksistä ja -mielteistä vapaa näkeminen kohtaa aidon ja puhtaan, ylevän taiteen. Tämän kaltainen näkemys samaistaa katseen ja silmän pikemminkin kameran silmän optiseen apparaattiin kuin ympäristön ja todellisuuden näkemiseen kokonaisvaltaisessa, myös sosiaaliset, psykologiset ja muut olennaiset tekijät sisältävässä kontekstissa. Weinhardin mukaan op-taide on silmän radikalisoimisen taide, se menee hyvin pitkälle tämän näköaistin havainnon kokemuksiin. Näitä kokemuksia ei hänen mukaansa voida erottaa muista havainnon ja katseen kokemuksista. Martina Weinhardt viittaa Max Imdahlin tulkintaan op-taiteesta. Imdahlin mukaan kysymys ei ole siitä, miten tai millä keinoin tietty vaikutelma syntyy, vaan pikemminkin siitä, mitä se esittää. Weinhardin mukaan näin käsitettynä op-taide viestii sen näkemisen rajoja rikkovasta ja ylittävästä luonteesta, sen laajentaessa havaitsemista tekemällä silmästä aktiivisen elimen.²⁶¹

Bridget Riley ilmaisi käsityksensä optisen taiteen taidehistoriallisesta merkityksestä keskustelussa Maurice de Sausmarez'n kanssa. Rileyn mukaan optinen taide on laajentanut muodollisen, akateemisen taiteen plastista

²⁵⁹ Gablik 1994 (1980), 244; Diederichsen 2006, 64–65.

²⁶⁰ Follin 2004, 57–59.

²⁶¹ Weinhardt 2007, passim. 18–38.

ymmärrystä, samaan tapaan kuin kubismi aikanaan laajensi tilan käsitystä ja ymmärrystä.²⁶²

10. Loppupäätelmiä

Minua ovat kiinnostaneet Bridget Rileyn mustavalkoiset maalaukset oman aikakautensa maalaustaiteena. Olen pyrkinyt katsomaan teosten virheettömän pinnan taakse ja selvittämään joitakin niistä lähtökohdista ja vaikutteista, joiden pohjalta Riley suunnitteli ja toteutti maalauksensa. Pohjavireenä Rileyn maalauksia tutkiessani ovat olleet hänen omat ajatuksensa teosten taustalla.

Bridget Riley omaksui visuaalisen herkkyyden äidiltään liikkuessaan lapsuusvuosinaan tämän kanssa luonnossa, tarkkaillen sen moninaisia näkymiä ja tapahtumia. Hän löysi välineet käsitellä ja esittää näkemiään ja kokemiaan aistimuksia maalauksen keinoin pitkällisen opiskelu- ja etsimisprosessin seurauksena. Rileyn eri taiteilijoilta ja taidesuuntauksista omaksumille piirteille oli keskeistä pyrkimys intensiivisen visuaalisen elämyksen luomiseen maalauksen keinoin. Olennaisia työskentelyn periaatteita olivat uudenlainen tapa hahmottaa ja lähestyä maalauksen tilaa sekä ehdoton luopuminen esittävydestä.

Olen etsinyt vastauksia tutkimuskysymyksiini tutustumalla Rileyn kirjoituksiin ja haastatteluihin ja perehtymällä 1950-luvun ja 1960-luvun alkuvuosien abstraktin maalaustaiteen suuntauksiin Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Riley on yhdistänyt puheellaan ja kannanotoillaan taiteensa toisen maailmansodan jälkeiseen amerikkalaiseen abstraktiin maalaustaiteeseen. Nämä yhteydet tulevat ilmi tutkielmassani useissa yhteyksissä, ne ilmenevät myös Rileyn taiteessa teoskuvailujen yhteydessä tekemissäni rinnastuksissa.

Bridget Rileyn ja Victor Vasarelyn mustavalkoisia maalauksia on tarkasteltu usein yhdessä. Heidän 1960-luvun teoksillaan on yhteisiä muodollisia piirteitä, mutta Rileyn teosten henki ja työskentelyn lähtökohdat ja tavoitteet ovat lähempänä amerikkalaista toisen maailmansodan jälkeistä abstraktin maalaustaiteen traditiota.

²⁶² De Sausmarez 1970, 61.

Rileyyn mustavalkoinen kausi alkoi henkilökohtaisesta surun ja pettymyksen käsittelystä. Riley puhui ensimmäisen mustavalkoisen maalauksensa *Kissin* yhteydessä pysyvyyksistä ja epävakaisuuksista, varmuuksista ja epävarmuuksista. Myös muiden Rileyyn vuosien 1961–1966 mustavalkoisten maalausten epävakaiden, jatkuvassa liikkeessä olevien ja toisiaan kumoavien sommitelmien voidaan nähdä heijastavan näitä henkilökohtaisia tunteita ja kokemuksia. Riley loi epävarmuuden ja epävakaisuuden aistimuksista mustavalkoisten maalaustensa sisällön, merkityksen ja teostensa taiteellisen ilmaisukielen.

Riley on teettänyt maalauksensa ulkopuolisilla avustajilla uransa alusta lähtien. Irrottautuminen omien teosten valmistamisesta antaa Rileyille mahdollisuuden niiden objektiiviseen arviointiin ja vapauden keskittyä taiteellisen työnsä olennaiseen tavoitteeseen: aistimusten ja tunteiden muuntamiseen visuaalisiksi energioiksi. Rileyyn mukaan hänen maalauksensa katsoja on olennainen osa teosta. Teostensa ensimmäisenä katsojana ja kokijana Riley on 1960-luvun osallistuvan ajanhengen mukaisesti samalla viivalla kaikkien teostensa katsojien kanssa.

Rileyyn työskentelytapa, teosten yksityiskohtainen suunnittelu etukäteen ja niiden virheetön toteuttaminen avustajien toimesta lähenee minimalistien työskentelyä. 1960-luvun minimalistisissa maalauksissa korostui teoksen kokeminen sen fyysisten ominaisuuksien, teoksen läsnäolon välityksellä. Minimalistit painottivat, että minimalistiset maalaukset eivät esittäneet mitään eivätkä viitanneet itsensä ulkopuolelle. Monet minimalistiset maalaukset olivat nimettömiä. Erona minimalististen teosten mykkyydelle voidaan nähdä Rileyyn osittain päinvastainen periaate; että vähäisistä ja yksinkertaisista elementeistä voidaan saada syntymään jotakin merkittävää – aistimus, joka Rileyyn teoksissa kantaa elämyksiä ja muistoja.

Riley on kertonut tärkeimmäksi taiteelliseksi tavoitteekseen yhdistää henkilökohtaiset kokemuksensa maalaustensa elementteihin. Maalaus sisältää ja säilyttää koetun tapahtuman ja aistimuksen saaden sen syttymään uudelleen elämään teosta katsottaessa. Tähän päämäärään päästäkseen Riley analysoi

näkemänsä visuaalisen kokemuksen. Synnyttääkseen elämyksen uudelleen hän hajottaa sen osiin ja muodostaa hajotetuista elementeistä uuden visuaalisen kuvaston. Näin syntynyt kuva on taiteilijan sisäistämä tulkinta kokemastaan tapahtumasta. Katsojan tehtävä teoksen edessä on antautua sen vietäväksi.

LÄHDELUETTELO

SÄHKÖISET LÄHTEET

Dodgson, Neil A., 2008. *Regularity and randomness in Bridget Riley's early Op art*. Cambridgen yliopiston www-sivut:
<<http://www.cl.cam.ac.uk/~nad10/pubs/cae08.pdf>> (1.6.2015)

Lynton, Norbert, 2005. Sixties' Art. *The Art Book*. Volume 12 issue 2. May 2005, 9–11:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=16977341&site=ehost-live&scope=site>> (1.12.2006)

Madoff, Steven Henry, 2002. Bridget Riley – First Break. *Art Forum* Nov, 2002:
<http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_3_41/ai_94122691> (17.2.2009)

Seitz, William C, 2007. *Defending the Modern*. MoMA. New Yorkin Museum of Modern Artin www-sivut:
<<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/64>> (15.3.2009)

Tusa, John, s.a. *Transcript of the John Tusa Interview with the artist Bridget Riley*. BBC Radio 3:n www-sivut:
<http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/riley_transcript.shtml> (28.11.2006)

PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Albers, Josef, 1979 (1963). *Värien vuorovaikutus*. Helsinki: Vapaa taidekoulu.

Albers, Josef, 1985. *Josef Albers – taito nähdä*. Helsinki: Vapaa Taidekoulu.

Alloway, Lawrence, 1988 (1966). The Development of British Pop. *POP ART*. Ed. Lucy L. Lippard. London: Thames and Hudson, 27–51.

Archer, Michael, 2002 (1997). *Art Since 1960*. London: Thames & Hudson.

Arnheim, Rudolf, 1974 (1954). *Art and Visual Perception – A Psychology of the Creative Eye. The New Version*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Arnheim, Rudolf, 2006 (1956). Art and Visual Perception – A Psychology of the Creative Eye. *The expanded eye. Stalking the Unseen*. Ed. Bice Curiger. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz Verlag, 116–119.

- Arnkil, Harald, 1989. *Juhana Blomstedt*. Espoo: Weilin+Göös.
- Arnkil, Harald, 2007. *Värit havaintojen maailmassa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Barrett, Cyril, 1994 (1970). Kinetic Art. *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*. Ed. Nikos Stangos. London: Thames and Hudson, 212–224.
- Batchelor, David, 2000. *Minimalismen*. s.l.: Förlaget Sören Fogtdal.
- Borzello, Frances, 2000. *A World of Our Own. Women as Artists*. London: Thames & Hudson.
- Brett, Guy, 1968. *Kinetic Art*. London: Studio Vista.
- Chadwick, Whitney, 1996. *Women, Art, and Society*. London: Thames and Hudson.
- De Chasse, Éric, 2008. The Persistence of Image. *Bridget Riley Retrospective. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris 12 juin –14 septembre 2008*. Ed. Studievic, Hélène. Paris: PARIS musées, 70–78.
- Clark, T.J., 1999. *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*. New Haven and London: Yale University Press.
- Cockcroft, Eva, 2000. Abstract expressionism, weapon of the cold war. *Pollock and After. The Critical Debate*. Second Edition. Ed. Frances Frascina. London and New York: Routledge, 147–154.
- Collier Hillström, Laurie & Hillström, Kevin (Ed.), 1999. *Contemporary Women Artists*. USA: St. James Press.
- Colpitt, Frances, 1993 (1990). *Minimal Art. The Critical Perspective*. USA Seattle: University of Washington Press.
- Cooke, Lynne & Kelly, Karen (Ed.), 2001. *Bridget Riley: Reconnaissance*. Dia Center for the Arts 21.9.2000–17.6.2001. New York: Dia Center for the Arts.
- Cooke, Lynne, 2008 (2005). Bridget Riley in Conversation with Lynne Cooke, Cranbrook Art Museum. *Bridget Riley Retrospective. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris 12 juin –14 septembre 2008*. Ed. Hélène Studievic. Paris: PARIS musées, 138–148.
- Craig-Martin 2003 (1995). Practising Abstraction. *Bridget Riley Dialogues on art*. Ed. Robert Kudielka. London: Thames & Hudson, 53–66.
- Crow, Thomas, 1996. *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955–69*. London: George Weidenfeld & Nicolson Ltd.
- Curiger, Bice (Ed.), 2006. *The expanded eye. Stalking the Unseen*. Kunsthaus Zürich 16.6.–3.9.2006. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz Verlag.
- Diederichsen, Diedrich, 2006. Critique of the Eye – The Eye of Critique. *The expanded eye. Stalking the Unseen*. Ed. Bice Curiger. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz Verlag, 61–70.
- Düchting, Hajo, 2001. *Georges Seurat 1859–1891. Un petit point lourd de conséquences*. Köln: Taschen.
- Ehrenzweig, Anton, 1968 (1967). *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. London: Weidenfeld and Nicolson.

- Elderfield, John, 2001. The Change of Aspect. *Bridget Riley: Reconnaissance*. Ed. Lynne Cooke & Karen Kelly. New York: Dia Center for the Arts, 11–43.
- Farquharson, Alex, 1999 (1995). *Something to Look At. The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965–1999*. Ed. Robert Kudielka. London: Thames & Hudson in association with the Serpentine Gallery and De Montfort University, 128–138.
- Follin, Frances, 2004. *Embodied Visions Bridget Riley Op Art and the Sixties*. London: Thames & Hudson.
- Follin, Frances, 2007. The Resurrection of the Body: Op Art as Modernist Event. *OP ART*. Ed. Martina Weinhardt & Max Hollein. Schirn Kunsthalle Frankfurt 17 February 20–May 2007. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 43–57.
- Follin, Frances, 2008. Learning to See: The Early 1960s Work of Bridget Riley. *Bridget Riley Rétrospective. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris 12 juin 14 septembre 2008*. Ed. Hélène Studievic. Paris: PARIS musées, 90–97.
- Fox Weber, Nicholas, 1985. Mestarin esimerkki. *Josef Albers – taito nähdä*. Toim. Tor Arne, Carolus Enckell, Juhani Pallasmaa. Helsinki: Vapaa Taidekoulu, 13–16.
- Gablik, Suzi, 1994 (1980). Minimalism. *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*. Ed. Nikos Stangos. London: Thames and Hudson, 244–255.
- Garlake, Margaret, 1998. *New Art New World. British Art in Postwar Society*. New Haven and London: Yale University Press.
- Geldzahler, Henry (Ed.), 1969. *New York Painting and Sculpture: 1940–1970*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc. in association with The Metropolitan Museum of Art.
- Gombrich, E.H., 2003 (1995). Perception and the Use of Colour. *Bridget Riley Dialogues on art*. Ed. Robert Kudielka. London: Thames & Hudson, 35–50.
- Gooding, Mel, 1999 (1988). The Experience of Painting. *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965–1999*. Ed. Robert Kudielka. London: Thames & Hudson in association with the Serpentine Gallery and De Montfort University, 121–127.
- Graham-Dixon, Andrew, 2003 (1995). A Reputation Reviewed. *Bridget Riley Dialogues on art*. Ed. Robert Kudielka. London: Thames & Hudson, 69–81.
- Gregory, R.L., 1971 (1970). *The intelligent eye*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Gregory, Richard L., 1997. *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*. Princeton: Princeton University Press.
- Henriques, Nikki, 1999 (1988). Personal Interview. *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965–1999*. Ed. Robert Kudielka. London: Thames & Hudson in association with the Serpentine Gallery and De Montfort University, 21–29.
- Hewison, Robert, 1986. *Too Much. Art and Society in the Sixties 1960–75*. London: Methuen.

- Holzhey, Magdalena, 2005. *Victor Vasarely 1906–1997 La pure vision*. Köln: Taschen.
- Hopkins, David, 2000. *After Modern Art 1945–2000*. Oxford: Oxford University Press.
- Jackson, Lesley, 2004 (1998). *the sixties*. London: Phaidon Press Limited.
- Kallifatides, Theodor, 1989. *Pitkä päivä Ateenassa*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Krauss, Rosalind E., 1985. *The originality of avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Kudielka, Robert (Ed.), 1999. *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965–1999*. London: Thames & Hudson in association with the Serpentine Gallery and De Montfort University.
- Kudielka, Robert, 1999 (1972). In Conversation with Robert Kudielka. *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965–1999*. Ed. Robert Kudielka. London: Thames & Hudson in association with the Serpentine Gallery and De Montfort University, 80–86.
- Kudielka, Robert (Ed.), 2003 (1995). *Bridget Riley Dialogues on Art*. London: Thames & Hudson.
- Kudielka, Robert, 2008. In Search of a Direction. Bridget Riley's Work in the 1950s. *Bridget Riley Rétrospective. Musée d'Art modern de la Ville de Paris 12 juin –14 septembre 2008*. Ed. Studievic, Hélène. Paris: PARIS musées, 52–57.
- Lintinen, Jaakko, 1989. Clement Greenberg. *Modernin ulottuvuusia: fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 81–82.
- Lintinen, Jaakko (Toim.), 1989. *Modernin ulottuvuusia: fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Lippard, Lucy R., 1988 (1966). *POP ART*. London: Thames and Hudson.
- Lucie-Smith, Edward, 1977. *Taide tänään. Abstraktista ekspressionismista hyperrealismiin*. Porvoo: WSOY.
- Lucie-Smith, Edward, 1995 (1969). *Movements in art since 1945. Issues and concepts*. London: Thames and Hudson.
- Lynton, Norbert, 1989 (1980). *The Story of Modern Art*. London: Phaidon.
- Marks, Claude, 1984. *World Artists 1950–1980*. New York: The H.W.Wilson Company.
- Martin, Agnes, 1990. *Hiljaisuus taloni lattialla*. Helsinki: Vapaa Taidekoulu.
- Marzona, Daniel & Uta Grosenick (Ed.), 2009. *Minimal Art*. Köln: Taschen.
- Mellor, David, 1993. *the sixties art scene in london*. London: Phaidon Press Limited in association with the Barbican Art Gallery.
- Meyer, James, 2001. *minimalism. art and polemics in the sixties*. New Haven and London: Yale University Press.
- Montfort. Anne, 2008. Making Visible. *Bridget Riley Rétrospective. Musée d'Art modern de la Ville de Paris 12 juin –14 septembre 2008*. Ed. Studievic, Hélène. Paris: PARIS musées, 22–29.

- Moorhouse, Paul (Ed.), 2003. *Bridget Riley*. Tate Britain 26.6.–28.9.2003. London: Tate Publishing.
- Moorhouse, Paul, 2003. A Dialogue with Sensation. The Art of Bridget Riley. *Bridget Riley*. Tate Britain 26.6.–28.9.2003. London: Tate Publishing, 11–27.
- Moszynska, Anna, 1990. *Abstract art*. London: Thames and Hudson.
- Pasanen, Kimmo, 2004. *Musta neliö. Abstraktin taiteen salat*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Pusa, Unto, 1989 (1967). *Väri – muoto – tila*. Espoo: Otakustantamo.
- Reichardt, Jasia, 1994 (1966). Op Art. *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*. Ed. Nikos Stangos. London: Thames and Hudson, 239–243.
- Richard, Lionel, 2006. *Pinx. Maalaustaiteen mestareita Maalauksen rajat ja rajattomuus*. Porvoo: WSOY.
- Rickey, George, 1995 (1967). *Constructivism Origins and Evolution*. New York: George Braziller.
- Riley, Bridget, 1999 (1965). Perception Is the Medium. *The Eye's Mind: Bridget Riley*. Ed. Robert Kudielka. London: Thames & Hudson in association with the Serpentine Gallery and De Montfort University, 66–68.
- Riley, Bridget, 1999 (1970). Statement. *The Eye's Mind: Bridget Riley*. Ed. Robert Kudielka. London: Thames & Hudson in association with the Serpentine Gallery and De Montfort University, 79.
- Riley, Bridget, 1999 (1973). Working with Nature. *The Eye's Mind: Bridget Riley*. Ed. Robert Kudielka. London: Thames & Hudson in association with the Serpentine Gallery and De Montfort University, 88.
- Riley, Bridget, 1999 (1984). The Pleasures of Sight. *The Eye's Mind: Bridget Riley*. Ed. Robert Kudielka. London: Thames & Hudson in association with the Serpentine Gallery and De Montfort University, 30–34.
- Riley, Bridget, 1999 (1988). Student at the Royal College of Art, 1952–55. *The Eye's Mind: Bridget Riley*. Ed. Robert Kudielka. London: Thames & Hudson in association with the Serpentine Gallery and De Montfort University, 35–37.
- Riley, Bridget, 1999 (1992b). The Artist's Eye: Seurat. *The Eye's Mind: Bridget Riley*. Ed. Robert Kudielka. London: Thames & Hudson in association with the Serpentine Gallery and De Montfort University, 174–182.
- Riley, Bridget, 1999 (1995). Mondrian Perceived. *The Eye's Mind: Bridget Riley*. Ed. Robert Kudielka. London: Thames & Hudson in association with the Serpentine Gallery and De Montfort University, 183–191.
- Riley, Bridget, 1999. Foreword. *The Eye's Mind: Bridget Riley*. Ed. Robert Kudielka. London: Thames & Hudson in association with the Serpentine Gallery and De Montfort University, 11–12.
- Rosenberg, Harold, 1969 (1952). The American Action Painters. *New York Painting and Sculpture: 1940–1970*. Ed. Henry Geldzahler. New York: E.P.Dutton & Co., Inc. in association with The Metropolitan Museum of Art, 341–349.
- Sandford, Mariellen R. (Ed.), 1995. *Happenings and other acts*. London: Routledge.

- Sandler, Irving, 1978. *The New York School. The Painters and Sculptors of the Fifties*. New York: Harper & Row, Publishers.
- Saunders, Gill, 1997. Riley, Bridget. *Dictionary of women artists. Volume 2. Artists, J-Z*. Toim. Delia Gaze. London and Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1166–1169.
- De Sausmarez, Maurice, 1970. *Bridget Riley*. Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society Ltd.
- De Sausmarez, 1999 (1967). In Conversation with Maurice de Sausmarez. *The Eye's Mind: Bridget Riley*. Ed. Robert Kudiella. London: Thames & Hudson in association with the Serpentine Gallery and De Montfort University, 51–65.
- Seitz, William, 1966 (1965). *The Responsive Eye*. The Museum of Modern Art, New York. 23.2.–25.4.1965. Näyttelyluettelo. New York: The Case-Hoyt Corp.
- Shiff, Richard, 2003. The Edge of Animation. *Bridget Riley*. Tate Britain 26.6.–28.9.2003. Ed. Paul Moorhouse. London: Tate Publishing, 81–91.
- Spalding, Frances, 1986. *British art since 1900*. London: Thames and Hudson.
- Stangos, Nikos (Ed.), 1994 (1974). *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*. London: Thames and Hudson.
- Stone, Irving (Toim.), 1981. *Kirjeitä veljelleni*. Helsinki: Otava.
- Stravinski, Igor, 1968 (1962). *Musiikin poetiikka*. (Suom. Ilkka Oramo). Helsinki: Otava.
- Studievic, Hélène (Ed.), 2008. *Bridget Riley Rétrospective. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris 12 juin –14 septembre 2008*. Paris: PARIS musées.
- Sturken, Marita & Cartwright, Lisa, 2001. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Sylvester, David, 1999 (1967). Interview with David Sylvester. *The Eye's Mind: Bridget Riley*. Ed. Robert Kudiella. London: Thames & Hudson in association with the Serpentine Gallery and De Montfort University, 70–79.
- Valjakka, Timo (Toim.), 2007. *Juhana Blomstedt*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Valjakka, Timo, 2003. Kuin timantin sisällä. *Helsingin Sanomat* (HS) 29.6.2003.
- Vallier, Dora, 1984. *Taiteen sisäkuvia. Keskusteluja Braquen, Légerin, Villonin, Mirón ja Brancusin kanssa*. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura.
- Vitz, Paul C. & Glimcher, Arnold B, 1984. *Modern Art and Modern Science: the parallel analysis of vision*. New York: Praeger Publishers.
- Weinhart, Martina, 2007. In the Eye of the Beholder. A Brief History of Op Art. *OP ART*. Schirn Kunsthalle Frankfurt 17.2.–20.5.2007. Ed. Martina Weinhardt & Max Hollein. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 17–40.
- Weinhart, Martina & Hollein, Max (Ed.), 2007. *OP ART*. Schirn Kunsthalle Frankfurt 17.2.–20.5.2007. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Wetzer, Hannele, 2000. *Värivaaka*. Helsinki: Tammi.

Wood, Paul, Frances Frascina, Jonathan Harris & Charles Harrison, 1993.
Modernism in Dispute. Art since the Forties. New Haven: Yale University
Press.